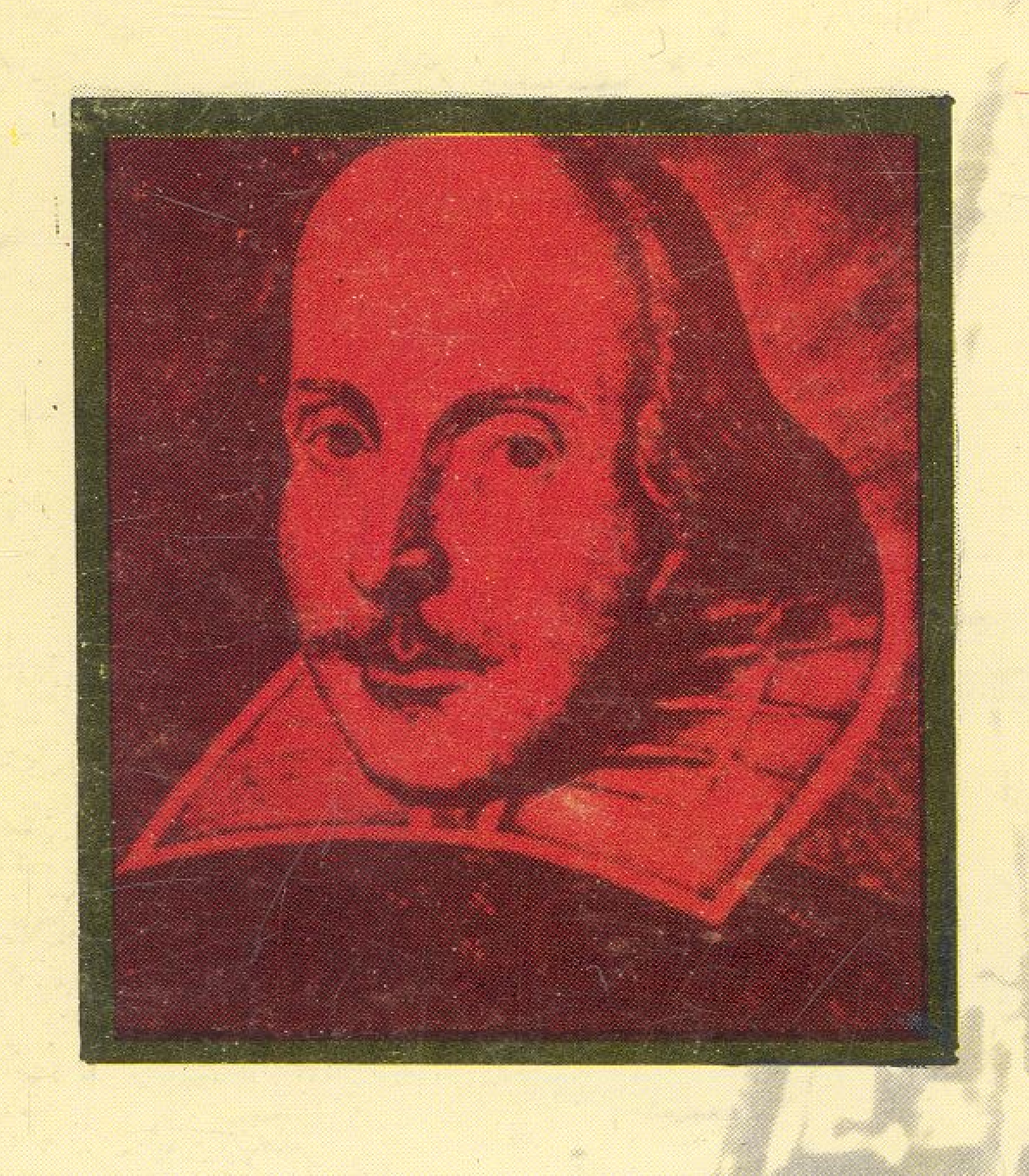
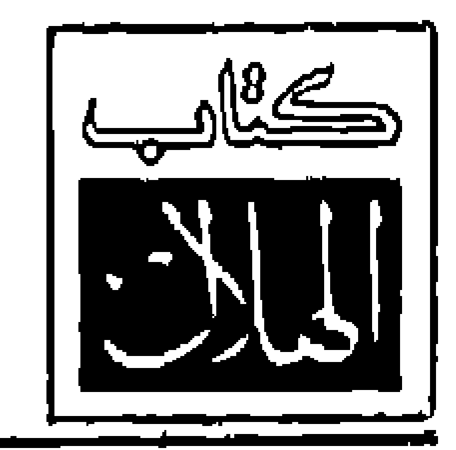


شكسبير فى مصر

د. رمسيس عوض





سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد

نائب رئيس مجلس الإدارة : عبد الحميد حمروش

رئيس التحرير : مصطفى نبيل

سكرتير التحرير : عادل عبد الصمد

مركز الإدارة :

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب . تليفون . ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط

KITAB AL-HILAL

No-501-Se-1992

العدد ٥٠١ ربيع اول - سبتمبر ١٩٩٢

FAX 3625469 : فاكس

أسعار البيع فى الخارج لكتاب الهلال للعدد رقم ٥٠١

سوريا ١٠٠ ليرة ، لبنان ٥٢٠٠ ليرة ، الاردن ٢٠٠٠ فلس ، الكويت ١٠٠٠ فلس ، السعودية ١٢ ريالاً ، تونس ٢ دينار ، المغرب ٢٥ درهما ، البحرين ١,٢٠٠ دينار ، الدوحة ١٢ ريالاً ، دبى/أبو ظبى ١٢ درهما ، عمان ١,٢٠٠ ريال ، غزة ٢ دولار ، اليمن ٣٥ ريالاً ، لندن ١,٥ جك .

شكسبير في مصر

بقلم

د. رمسيس عوض

دار الهلال

الغلاف للفنان :

محمد أبو طالب

اهداءات ٢٠٠٤

أسرة المخرج / إبراهيم الصحن

القاهرة

القسم الأول

تمهيـــد

ليس من شك أن الشاعر المسرحى الانجليزى المعروف وليم شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) احتل مكانة بارزة فى المسرح المصرى منذ بواكيره . وليس أدل على حفاوة المثقفين المصريين البالغة بالكثير من أعمال شكسبير المسرحية من أننا نجد لها كثيرا من الترجمات والمعربات فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين ، وهى الفترة التى سوف نعنى فى هذه الدراسة باستجلاء جوانبها . وليس أدل كذلك على اهتمام المصريين فى هذه الفترة المبكرة بمسرحيات شكسبير من أننا نجد أكثر من ترجمة أو تعريب للعمل الشكسبيرى الواحد مثل مكبث والعاصفة ويوليوس قيصر وهاملت . فضلا عما أولته الجامعة المصرية والصحافة المحلية من شديد الاهتمام بروائع شكسبير . وأحب هنا أن أردد حقيقة سبق أن أكدتها فى كتابى «اتجاهات سياسية فى المسرح قبل ثورة ١٩١٩»، وفحواها أن أسلافنا كانوا يتحلون بفضيلة رائعة يؤلمنى اندثارها فى عالمنا المعاصر الذى مزقته الأيدولوچيات ، وأعماه التعصب

الفكرى والسياسى المقيت وتتجلى هذه الفضيلة فى قدرة المصريين على التمييز بين الاستعمار البريطانى والثقافة البريطانية . وهو موقف ينم عن علو الشأن فى مضمار الحضارة بأى مقياس من المقاييس . ويتمثل هذا الموقف الحضارى الرائع فى كراهية المصريين للانجليز على الصعيد السياسى والكفاح من أجل التخلص منهم ، مع تقديرهم العميق فى نفس الوقت للثقافة الانجليزية والأدب الانجليزى كما يتجسد فى مسرح شكسبير العظيم . وساعد على هذا التقدير أن بعض مسرحيات شكسبير كانت مقررة على طلبة المدارس والمعاهد العليا آنذاك ، الأمر الذى أغرى الكثيرين بترجمة هذه الأعمال الشكسبيرية المقررة .

ومن ذا الذى لا يحب أن يتنسم عبير أسلافنا الحضارى وهو يرى فى العقود الثلاثة الأولى من القرن الحالى على سبيل المثال لا الحصر ثلاث ترجمات ليوليوس قيصر إحداها لمحمد حمدى وثانيتها لسامى الجريدينى وترجمة ثالثة لا تحمل اسم مترجمها . وهناك ثلاث ترجمات للعاصفة احداها بقلم أحمد زكى أبو شادى والثانية بعنوان « زوبعة البحر » بقلم محمد عفت القاضى . أما الثالثة فقد قام بترجمتها أحمد محمد الناقص . وهناك بطبيعة الحال هاملت تعريب طنيوس عبده ، وهاملت ثانية ترجمة سامى الجريدينى ، وهاملت ثالثة ترجمة خليل مطران . وهناك عدة ترجمات ومعربات لمكبث على رأسها تلك الترجمة

الشعرية الرائعة التى أصدرها محمد عفت عام ١٩١١ ، فضلا عن معربات عبد الملك إبراهيم واسكندر جرجس وأحمد محمد صالح وخليل مطران . وهناك شهداء الغرام أو روميو وجوليت التى عربها نجيب حداد . كما أن هناك ترجمتين مبكرتين لترويض الشرسة هما ترجمتا أحمد كامل بكر وإبراهيم رمزى . فضلا عن الترجمة العامية لهذه المسرحية التى قدمها بشارة واكيم عام ١٩٣٠ . والمعروف أن خليل مطران ترجم مسرحيتى عطيل وتاجر البندقية ، وأن محمد عوض إبراهيم ترجم « كما تحب » وأن عبد الرحمن فهمى ترجم الملك هنرى الثامن ، وأن سامى الجريدينى ترجم الملك هنرى الخامس ، وأن حسن أبو حامد ترجم كوميديا الأخطاء ، وأن محمد لطفى ثابت ترجم بيركليس . ومعظم هذه الترجمات ظهرت فى العقود الأولى من القرن العشرين . ناهيك عن الترجمات الأخرى التى ظهرت اخيراً ، ومن بينها الترجمات التى أصدرتها الإدارة الثقافية التابعة لجامعة الدول العربية ، الأمر الذى يؤكد تعلق المصريين الشديد بأدب شكسبير .

الاحتفال بذكرى شكسبير فى الجامعة المصرية :

فى عام ١٩١٦ نظمت الجامعة المصرية احتفالا بذكرى مرور ثلثمائة عام على وفاة شكسبير . وكتب ابن الحكيم فى جريدة الأفكار بتاريخ ٤ مايو ١٩١٦ (ص ٣) مقالا جاء فيه إن احتفال الجامعة المصرية بذكرى شكسبير من شأنه أن يشجع المصريين

أنفسهم على تقديم جليل الخدمات لبلادهم مثل الخدمات التى قدمها شكسبير لانجلترا . واختتم ابن الحكيم مقاله بقوله : « وأرجو الجامعة المصرية أن تحتفل بذكرى من خدموا الأدب العربى كاحتفالها بذكرى شكسبير . » ورحبت بقية الصحف المصرية باحتفال الجامعة بذكرى هذا الشاعر المسرحى العظيم ، لأن شكسبير أصبح تراثا عالميا يهم المصريين بقدر ما يهم الانجليز . فنحن نقرأ فى صحيفة المنبر بتاريخ ١٥ فبراير ١٩١٦ (ص ١) ما يلى : « شكسبير إنا محبوك مشاركون أمتك فى الإعجاب بما نطق به لسانك وكتبه قلمك وجرى به خيالك . فنحن الشرقيين تلاميذك لا فرق بيننا وبين الغربيين الذين شاركوا قومك فى التأدب بأدبك واستجلاء نور البصائر من معانيك . » وتحث جريدة المنبر المصريين أن يقتدوا بانجلترا فى ضرورة الاحتفال بذكرى عظمائهم مثلما تحتفل انجلترا بذكرى عظمائها . وأوردت صحيفة المحروسة بتاريخ ٣ مايو ١٩١٦ (ص١) وصفا للاحتفال الذى أقامته كلية الآداب بهذه المناسبة . وافتتح الاحتفال اسماعيل باشا حسنين وكيل الوزارة وعضو مجلس إدارة الجامعة . ثم ألقى مستر برسى هوايت أستاذ الأدب الانجليزى بالجامعة كلمة تناول فيها أثر شكسبير فى الانسانية . وتلاه السيد مكيمان أستاذ الأدب الفرنسى بالجامعة المصرية الذى ألقى حديثا عالج فيه أثر شكسبير فى الأدب الفرنسى ، كما أنه ألقى قطعة من نظم شكسبير مترجمة

من اللغة الانجليزية إلى اللغة الفرنسية . وأخيرا تحدث توفيق دياب إلى الحاضرين عن حياة شكسبير ، ومثل باللغة الانجليزية « قطعة من رواية يوليوس قيصر مع أشراف روما وموقف مارك أنطونى المؤثر فأجاد وأبدع ثم أعاد القطعة باللغة العربية ومثلها بلسان فصيح يدل على مقدرته الفنية والأدبية . »

الاحتفال بذكرى شكسبير وقصيدة حافظ :

بمناسبة الاحتفال بذكرى شكسبير تكونت لجنة فى بريطانيا وطلبت من فحول الشعراء فى جميع أرجاء العالم أن ينظموا قصائد عن شكسبير لنشرها فى مجلد واحد بعد ترجمتها إلى اللغة الانجليزية فى مارس من عام ١٩١٦ .. ووقع اختيار اللجنة على حافظ إبراهيم ليمثل شعراء العربية فى هذا المهرجان الأدبى الكبير . وأسهم شاعر النيل فى المهرجان بقصيدة مطلعها :

يحييك من أرض الكنانة شاعر

شغوف بقول العبقريين مغرم

ويطربه فى يوم ذكراك أن مشت

إليك ملوك القول عرب وأعجم

وكانت هذه القصيدة سببا فى ملاحاة شديدة بين مؤيدى حافظ وخصومه الذين يناصرون منافسه أحمد شوقى . فنشرت

جريدة الوطن بتاريخ ٦ مارس ١٩١٦ (ص١) مقالا هاجمت فيه القصيدة هجوما عنيفا مفاده أنها قصيدة فارغة من كل معنى ومضمون وأنها تعتمد في تأثيرها على زخرف القول . ومن ثم فإن سحرها سيزول بمجرد ترجمتها إلى الإنجليزية « لأن الترجمة تزيل عن الأصل كل صناعة وزخرفة ولا تبقى منها إلا اللباب . وأنكرت هذه الصحيفة على حافظ إبراهيم الاغراق فى الخيال والغلو والمبالغة و « رص الألفاظ رصا جميلاً وتزيينها بالاستعارات .. وشهدت جريدة وادى النيل فى أعدادها الصادرة بتواريخ ٨ ، ١٢ ، ١٥ ، ١٦ مارس ١٩١٦معركة أدبية حامية الوطيس بين ناقد متحمس لشاعر النيل وقع مقالاته بالحروف الأولى من أسمه (ا . ن) وناقد آخر يبدو أنه من أنصار أحمد شوقى أمير الشعراء وقع مقالاته (فلان) . ويتهم (فلان) حافظ إبراهيم بأنه أساء إلى الأمة العربية بأسرها حين أخرج للعالم هذه القصيدة المتهافتة ، كما يتهمه بأنه نظمها فى عجلة من أمره خلال خمسة عشر يوما دون أن ينفعل بالموضوع الذى يعالجه وأنه « كان هادىء النفس فاترها » . ويضيف (فلان) أن بعض أبيات القصيدة أشبه ما تكون بالنثر وأنها كثيرة الحشو الذى لا تمليه العاطفة الصادقة الجياشة بل تمليه متطلبات الوزن والقافية ، فضلا عن أن أفكار القصيدة مسروق من شعر المتنبى والمعرى .

رأى أحمد لطفى السيد فى الاحتفال بشكسبير :

نشر أحمد لطفى السيد مقالا مستفيضا فى جريدة الأهرام بتاريخ ٢٢ أبريل ١٩١٦ تناول فيه الاحتفال بشكسبير وبلغ التحمس لشكسبير حدا جعله يطلق وصف « شاعر الانسانية » وليس واحدا من شعراء الانسانية . وأشارت صحيفة وادى النيل إلى هذا المقال بتاريخ ٢٧ أبريل ١٩١٦ (ص١) فوجهت عتابها إلى لطفى السيد لأنه أنكر أن الانسانية أنتجت شاعرا غير شكسبير . يقول لطفى السيد « إن شاعر الانكليزية لم يقصر قصصه على شعب بعينه أو على حالة خاصة من الأحوال الانسانية بل تناول الانسان من حيث هو أيا كان موطنه ، لم يقتصر على تحليل نفوس الرءوس المتوجة وأصحاب الأقدار ... ولم يفرد هؤلاء بالذكر ولم يقف عليهم درسه الأخلاقى . بل تناول الحياة اليومية فى كثير من قطعه ... يتسلل قلمه إلى طيات النفس الانسانية يلج خفاياها فيرسم أحزانها العميقة وآلامها المستغلقة ؛ ويلون أطماعها التى لا تقف عند حد ، ويصف لواعج أشواقها فى حبها وحلاوة رضاها ومرارة غضبها يصورها وهى بين الخير والشر يتنازعها كلاهما إلى ناحيته ، وبين أسباب الترجيح وعوامل الشر والفساد ... ولا يعترض كاتب وادى النيل على عظمة شكسبير أو على وجوب الاحتفال به ولكنه يرى أنه يجدر بكل أمة تحتفل بشعرائها ، أو على الأقل ألا تنسى الاحتفال بشعرائها فى غمرة الاحتفال بشعراء

غيرها من الأمم . يقول هذا الكاتب : « لئن رجعنا إلى الحقيقة ... لسمعناها تنطق أن الانكليز إنما يحتفلون بشاعرهم جنسا ولغة ووطنا . فكون شكسبير هو الذى استوجب به عليهم حق الاحتفال بذكراه . ولعل الأستاذ لطفى يتفق معنا على قضية هى :

إن الانكليز لم يحتفلوا بشاعرهم لأنه شاعر الانسانية ، بل لأنه شاعر اللغة الانكليزية . »

ويختتم كاتب وادى النيل مقاله بالعتب على فيلسوف الجيل لأنه يغفل الاحتفال بذكرى العباقرة العرب مثل أبى العلاء المعرى الذى لا يقل عن شكسبير فى عظمته ويقصر احتفاله على النوابغ من الأجانب : « نرجع بالعتبى على الأستاذ لطفى بك . فلقد كان له يوم الاحتفال بذكرى شكسبير وسيلة مناسبة إلى التذكير - على الأقل - بما يجب لسلفنا علينا . ولكن قلمه اطرد وقفا على تمجيد هذه الذكرى وحدها . ولو أنه جمع إلى قضاء حق الفضل الخاص الذى نكره منه أن ينساه لكان أشكل بانصافه وأليق به ، على أن أعجب ما عجبت له منه ضنه على مثل المعرى أن يضربه مثلا صادقا صالحا حين أراد أن يحتج لشكسبير الذى لم يخرج من كلية كبرى بأن ذلك ليس منقصة ولا عيبا . فكان جان جاك روسو أقرب إلى متناول ذاكرة الأستاذ فضربه مثلا . ياويل قومنا . حتى لطفى بك السيد يعار أن يخط بقلمه اسم رجل من العرب كأنه لم يخلق الله منهم مثلا صالحا قديما وحديثاً . »

ازدياد الاهتمام بشكسبير في الصحافة المصرية في نهاية العقد الثالث من القرن العشرين :

نشرت جريدة « كوكب الشرق » بتاريخ ٢٨ أكتوبر ١٩٢٤ تحت عنوان « مؤلف هاملت الحقيقى » ما مفاده أن وليم شكسبير ليس مؤلف هاملت الحقيقى وأن مؤلفها الحقيقى هو الفيلسوف المعروف فرنسيس بيكون . وتستطرد كوكب الشرق قائلة إن حوادث هاملت الأساسية مأخوذة من تاريخ انجلترا واسكتلندا فى ذلك الوقت فملكة المسـرحية هى الملكة اليزابيث والملك المقتـول هـو « الايرال أوف ايسكس » .

وفى ١٥ أغسطس ١٩٢٧ أعلنت مجلة المسرح عن مسابقة شعرية دولية بمناسبة تخليد ذكرى شكسبير . ورغم أننا لا نعرف نتيجة المسابقة فقد تقدم إليها من أرض الكنانة شاعران : أحدهما البرنس حيدر فاضل الذى اشترك بقطعة من الشعر الفرنسي والآخر الدكتور أحمد زكى أبو شادى . ونشرت المقتطف فى ديسمبر ١٩٢٧ (ص ٤٣٤ - ٤٣٧) مقالا بعنوان « شكسبير فى وادى النيل » بمناسبة زيارة فرقة أتكنز الأولى إلى مصر .

وفى نهاية العقد الثالث من هذا القرن أصبح واضحا أن الإهتمام بشكسبير قد بدأ يأخذ قالبا تكنيكيا . فقد نشرت مجلة روز اليوسف - على سبيل المثال - بتاريخ ٤ أغسطس ١٩٢٧ (ص١٤) وصفا لمسرح الجلوب الذى مثلت فيه مسرحيات شكسبير

لأول مرة وأسلوب الاخراج الالزابيثي في تغيير المناظر ، فضلا عن سوقية الدهماء من النظارة ومقاطعتهم للممثلين أثناء التمثيل . وفي ١ نوفمبر ١٩٢٨ نشرت مجلة المستقبل مقالا عن شكسبير بقلم محمد كامل سليم وذلك بمناسبة تمثيل بعض مسرحياته على مسرح الأوبرا ورمسيس . ونشرت جريدة الاتحاد بتاريخ ٢٩ فبراير ١٩٢٨ (ص٥) خبرا مفاده أن خليل مطران سيلقي محاضرة بدار نقابة الموظفين بميدان حليم باشا بالعمارة رقم ٦ حرف ب موضوعها « فلسفة شكسبير في اختيار أشخاص رواياته وضرب مثل على ذلك . » وقد نشرت مجلة مصر الحديثة المصورة نص هذه المحاضرة في عددها الصادر في مارس ١٩٢٨ بعنوان « شكسبير الغرب في نظر شكسبير الشرق . » وتدور محاضرة مطران أساسا على مسرحية مكبث . ويتلو خلالها قصيدة حافظ ابراهيم التي تصور خنجرا يقطر دما يلوح لمخيلة مكبث ، وأبياتها كالآتي :

كأني أرى في الليل نصلاً مجردا

يطير بكلتا صفحتيه شرار

تقلبه للعين كف خفية

ففيه خفوق تارة وقرار

يماثل نصلي في صفاء فرنده

ويحكيه منه رونق وغرار

أراه فتدنينـــي إليـــه شراســتى

فينـــاى وفـى نفســى إليـــه أوار

وأهوى بزندى طامعا فى التقاطه

فيـــدركه عنـــد الدنـــو نفـــار

تخبطنـى مس من الجن أم سـرت

باجــزاء نفســى نشــوة وخمــار

أرانى فى ليــل من الشــك مظلـم

فياليت شعـرى هــل يليـــه نهــار

سأقتل ضيفى وابن عمى ومالكى

ولـــو أن عقبـى القاتلـين خســار

وأرضى هو نفسى وأن صح قولهم

هـــوى النفس ذل والخيــانة عــار

فيأيها النصل الذى لاح فى الدجى

وفى طـى نفســى للشــرور ومثـــار

ترى خدعتنى العين أم كنت مبصرا

وهـــذا دم أم فى شــباك نـــار

وهــل أنت تمثـــال لكيـــد نويتـــه

وذاك الــدم الجــارى عليـك شـــعار

فإن لم تكن وهما فكن خير مسعد

فإنى وحيد والخطوب كثار

وكن لى دليلا فى الظلام وهاديا

فليلى بهيم والطريق عثار

على الفتك يادنكان صحت عزيمتى

وإن لم يكن بينى وبينك نار

فإن بك حب التاج أعمى بصيرتى

فمالى على هذا القضاء خيار

أعرنى فؤادا منك يا دهر قاسيا

لو أن القلوب القاسيات تعار

وياحلم قاطعنى ويارشد لا تثب

وياشر مالى من يديك فرار

ويا ليل انزلنى بجوفك منزلا

يضل به سرب القطار ويحار

وليس من شك أن زيارتى فرقة أنكنز الانجليزية للأراضى المصرية فى عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ قد زادتا على نحو مباشر من اهتمام المصريين بأدب شكسبير المسرحى . فعلى سبيل المثال نشر أحمد خيرى سعيد مقالا فى الأخبار بتاريخ ٣١ أكتوبر ١٩٢٨ (ص٣) تحت عنوان « شكسبير أيضا : هل يجب أن نفهم عصره

لنفهم رواياته » . ونشرت جريدة مصر الحرة مقالين متتابعين بعنوان « روايات شكسبير » أولهما فى ١ نوفمبر ١٩٢٨ (ص١٥) والثانى فى ٩ نوفمبر ١٩٢٨ (ص١٧) فضلا عن أن المستر ريد - عميد كلية ڤكتوريا بالاسكندرية - ألقى فى ٣ ديسمبر ١٩٢٨ محاضرة عن شكسبير بنادى موظفى الحكومة بالاسكندرية كان معظم الحضور فيها من المصريين وأقليتهم من الأجانب ، وبعد أن استعرض مستر « ريد » حياة شكسبير والمسرح فى عهده خلص إلى أن أدب شكسبير يتمتع بثلاث مزايا هى طلاوة الشعر - عمق التفكير وسعة الخيال والتصور - القدرة على رسم الشخصيات ، وأشارت إلى هذه المحاضرة بشىء من التفصيل جريدة كوكب الشرق بتاريخ ٤ ديسمبر ١٩٢٨ (ص٥) وجريدة الأهرام بتاريخ ٨ ديسمبر ١٩٢٨(ص١) . أضف إلى هذا أن مجلة العصور نشرت مقالا عن يوليوس قيصر فى عددها رقم ١٩ الصادر فى مارس ١٩٢٩ (ص ١٨٤ - ١٨٨) ، كما أنها نشرت ترجمة المحاضرة التى ألقاها كارلو فورميتش الأستاذ بجامعة روما بعنوان « آراء شكسبير السياسية » ونشرت السياسة الأسبوعية مقالا عن يوليوس قيصر بتاريخ ١٦ نوفمبر ١٩٢٩ (ص١٩) . ويخطىء من يظن أننا نشير إلى هذه المقالات والمحاضرات على سبيل الحصر فهى مجرد أمثلة تهدف بها إلى مدى الاهتمام الذى أظهره الشعب المصرى بمسرح شكسبير وأدبه . ومن الطريف أن نذكر أن الجريدة

نشرت مقالا بتاريخ ٢٩ نوفمبر ١٩٠٨ تناول فيه كاتبه توارد الأفكار بين محمد السباعى « ولى هنت » من ناحية والمعرى وشكسبير من ناحية أخرى . قال المعرى :

أناس كقوم ذاهبين وجوههم

ولكنهم فى باطن الأمر نسناس

وقال شكسبير فى مسرحية مكبث مشابها : « نعم أن مظهركم مظهر الرجال ولكن حقيقة خلقتكم خلقة الكلاب ، والسنانير » .

الحالة العامة للمسرح المصرى فى العقد الثالث من القرن العشرين :

بعث قارىء اسمه حسين عزيز خطابا إلى عباس محمود العقاد أنحى عليه باللائمة لإهماله الكتابة فى شئون المسرح . فرد عليه العقاد بمقال بعنوان « التمثيل فى مصر » نشره فى النيل المصور بتاريخ ٨ مايو ١٩٢٤ (ص١و٢) جاء فيه :

« إننى سكت عن التمثيل ولم أهمله ، ولا بخست قدره وما يظن بى أن أغمطه وأنكر أثره وأنا من المعجبين به والمعنيين بنجاحه . »

ويبرر العقاد سكوته عن التمثيل بأنه ليس خبيرا بشئونه : «وللتمثيل ولا ريب سباحون قد سبروا أغواره وشطآنه وخبروا ديدانه

وحيتانه ، فهم أولى منا بالسبح فيه ، وأدرى منا بظواهره وخوافيه . »

ويرى العقاد أن المسرح المصرى أبتلى بداء عضال يصعب الشفاء منه :

« على أنى إذا أبديت رأيى فى تمثيل مصر قلت إنه مقتلة للوقت بل مذبحة طائشة يذهب فيها دم هذا البرىء المظلوم جبارا ، ليلا ونهارا ، وما من حسيب ولا رقيب . ولست آمل أن أرى شيئا من التمثيل الصحيح فى بلدنا هذا فى غير معاهد الصور المتحركة أو جوقات أوربة التى تنزل بمصر آنة بعد أخرى . ومن رأى (يجوكين) يمثل فى رواية كين و (مفيدت) يمثل فى رواية (الضريح الهندى) أو (نلسون) فقل لى بالله كيف يجرؤ بعد ذلك على أن يلصق اسم التمثيل بهذه المساخر التى يعرضونها هنا وما هى إلا محاكاة قردية لهذه الصناعة . وعساك تسألنى : أما من رجاء ؟ فأقول : نعم ، لايأس مع الحياة . ولكن الأمل ضعيف والشقة طويلة وأجر الصبر غير مضمون . »

ويعبر العقاد عن ضيقه بالمشاهد المصرى الذى ينفق فى المسرح بضعة قروش ابتغاء اللذة الرخيصة والنظر إلى الأجساد العارية : « أما الذنانية فلا تبالى بغير ساعتها ولا تنظر إلى ما وراء لذتها – هذه بضعة قروش للضياع من يبيعنى بها ضحكا سخيفا

ونظرات وضيعة إلى اللحوم البشرية التي يعرضونها على المسارح عارية أو شبه عارية »

ويرد العقاد انحطاط المسرح المصرى بخاصة والفنون فى العالم بعامة إلى فساد ذوق الدهماء في ظل النظم الديموقراطية السائدة . فديموس (أى الشعب باليونانية) « يحب المهرجين والمسخاء ويألف المتزلفين والادعياء . »

ولم تقتصر الشكوى من سوء حالة المسرح المصرى على العقاد وحده ، فقد شاركه فيها كثيرون أمثال حسن جلال العروسى ومحمد زكى عبد القادر وابراهيم المصرى وزكى طليمات . وقد حفز هجوم جلال العروسى على مسرح رمسيس يوسف وهبى للرد عليه، فنشر مقالا فى كوكب الشرق بتاريخ ٦ أكتوبر ١٩٢٥ (ص٢) يدحض فيه ما يذهب إليه العروسى من أن أنجح ثلاث مسرحيات قدمها مسرح رمسيس هى أرسين لوبان والقناع الأزرق وراسبوتين. ويقول يوسف وهبى إنه قدم خمسين مسرحية لم تسقط منها سوى ثلاث ، وإن أنجح مسرحياته هى الاستعباد وفيودورا . ويبرر يوسف وهبى اعتماده الكبير على المسرح الغربى بندرة المؤلف المسرحى المصرى الجيد . ويعرب يوسف وهبى عن أسفه لعدم وجود أمثال المؤلف المسرحى أنطون يزبك فى مصر لأن وجودهم قمين بانهاض المسرح المحلى وتوفير فرصة استقلاله عن المسرح الأوربى وهو ما يتمنى يوسف وهبى أن يتحقق .

وكتب محمد زكى عبد القادر « هل أدى المسرح المصرى رسالته » فى السياسة الأسبوعية بتاريخ ٢٢ يونية ١٩٢٩ (ص١٢) يشكو من إنحطاط المسرح المصرى ويحمل أصحاب الفرق المسرحية مسئولية هذا الانحطاط بسبب سعيهم الحثيث للكسب الوفير دون واعز من ضمير . ويعرض محمد زكى عبد القادر لمظاهر التهتك والفجور التى لا يخلو منها أى عرض مسرحى مصرى بغية إثارة شهوات الجمهور مثل مسرحية (فوت) التى مثلتها فاطمة رشدى وحانة مكسيم ولوكاندة الأنس اللتين مثلتهما فرقة يوسف وهبى ، الأمر الذى اضطر وزارة الداخلية إلى مصادرة مسرحية فوت لما فيها تهتك .

وكتب ابراهيم المصرى مقالا بعنوان « الحركة المسرحية فى مصر » فى البلاغ الأسبوعى بتاريخ ١٦ يولية ١٩٣٠ (ص٢٢) يقول فيه إن المسرح المصرى لا يقدم روائع المسرح الغربى ولكنه يختار الغث من المسرحيات الأجنبية : « فمعظم الروايات تنتخب من أحط المصنفات الأجنبية التى لم يعدها النقد فى أوربا يوما من الأيام أعمال أدب وفن . » ويقوم بتعريب هذه الأعمال التى لا تنتمى أصلا إلى الفن أناس يجهلون لغتهم العربية كما يجهلون اللغة الأجنبية التى يترجمون منها . وبذلك يقدمون مسخا يتكالب عليه أصحاب الفرق المسرحية لأنه لا يكلفهم من المال سوى النذر اليسير ، ومن المؤسف أن نرى أصحاب هذه الفرق يشيحون بوجوههم عن أدباء

المسرح الحقيقيين . يقول ابراهيم المصرى فى هذا الشأن : « لو ألقينا نظرة فاحصة على كل ما انتجه المسرح المصرى فى السنوات الخمس الأخيرة لما وجدنا ثلاث روايات فقط مترجمة بأقلام كتب المسرح المعروفين النابهين أمثال لطفى جمعة وابراهيم رمزى وعمر عارف وبشارة داود وعباس علام . » والرأى عنده أن تفشى مسرح الميلودراما فى مصر فى العقد الثالث من القرن العشرين كان سببا فيما أصاب المسرح المصرى من تدهور وانحطاط ، والمعروف لدى دارسى المسرح المصرى أن مسرحى يوسف وهبى وفاطمة رشدى اشتهرا بتخصصهما فى تقديم هذا اللون فى تلك الفترة .

وفى عام ١٩٣٠ دار جدل عنيف بلغ حد المهاترة بين زكى طليمات ويوسف وهبى حول أمثل الطرق لاقالة المسرح المصرى من عثاره ، ومساعدته على التغلب على الكساد الذى أصابه . ونشر زكى طليمات سلسلة من المقالات فى جريدة الأهرام بتواريخ ٢٦ أبريل و١٣ ، ١٦ ، ١٩ ، ٢٢ مايو ١٩٣٠ اقترح فيها ما يلى : -

١ - إنشاء معهد لفن التمثيل .

٢ - اقامة جوقة حكومية .

٣ - ارسال بعثات إلى أوربا .

٤ - تعليم الموسيقى والتمثيل بالمدارس .

واجتاح يوسف وهبى غضب عارم لما تضمنته مقالات زكى طليمات من حط من شأن الفرق المسرحية المصرية ، فكتب مقالا هاجم فيه زكى طليمات . يقول يوسف وهبى فى معرض الدفاع عن نفسه إن جمهور المسرح المصرى محدود ، الأمر الذى يضطر القائمين به على تقـديم مسرحية جـديدة فى كل أسـبوع ، لأنهم لا يعرفون مقدما إذا كانت المسرحية المعروضة ستفشل أو تنجح ، ومعنى الاستمرار فى عرض مسرحية فاشلة لمدة طويلة الحاق أكبر الضرر المادى بها . وهذا الخوف من الإفلاس هو ما يضطر المخرج فى مصر إلى الاكثار من عروضه المسرحية . ويفخر يوسف بأنه قدم مائة وأربعين مسرحية فى خلال سبعة أعوام هى عمر مسرح رمسيس . ويبرر يوسف وهبى شدة اعتماده على المسرح الأجنبى بقلة الروايات المصرية والمؤلفين المصريين . ويذهب يوسف وهبى إلى أنه لا سبيل إلى رقى المسرح المصرى إلا إذا قامت الحـكومة باعانته . ويحـمل أسـباب أزمـة المسرح المصرى فى النقاط التالية :

(أولا) عدم تشجيع الحكومة الأدبى والمادى .

(ثانيا) قلة رواد المسارح .

(ثالثا) الأزمة الاقتصادية .

(رابعا) إقبـال الطبـقة الراقية على الفرق الأوربية مهما كانت مقدرتها .

(خامسا) ضعف العنصر النسائى .

(سادسا) ندرة المؤلفين المصريين .

(سابعا) اهمال النقد .

« امتد نطاق المهاترات فاشترك فيها اسماعيل وهبى (أخو يوسف وهبى) الذى نشر مقالا فى الأهرام بتاريخ ٣٠ أبريل ١٩٣٠ جاء فيه أنه مسرح رمسيس يشجع التأليف المسرحي المصرى وليس العكس كما يزعم زكي طليمات . وبطبيعة الحال رد عليه زكي طليمات بمقال نشره فى الأهرام بتاريخ ٣ مايو ١٩٣٠ جاء فيه أن مسرح رمسيس لم يقدم منذ افتتاحه فى شهر مارس ١٩٢٣ سوى إحدى عشرة مسرحية مصرية (هى الأنانية - المرحوم - الجاه المزيف - الذبائح - عشرون ألف جنيه - تحت العلم - الوحوش - الفريسة - البركان - الجحيم - الكوكايين) من بين مائة وثلاث عشرة مسرحية .

وصرح المسيو هكتور إلى احدى الصحف الفرنسية بأنه ليس من الممكن الاعتراف بوجود فن درامى فى مصر . والمسيو هكتور له الفضل فى انشاء المدرسة العليا للفنون الجميلة ومتحف القوالب والنحت ومتحف الفن الحديث كما أنه إنتزع تياترو الأوبرا الملكية من وزارة الاشغال وأجرى عليها كثيرا من الاصلاحات . وبالطبع آلم تصريحه بعض المصريين فهبوا للدفاع عن المسرح

المصرى وضرورة تعضيده . ونشرت كوكب الشرق مقالا بعنوان « الفن المسرحى فى مصر – ضرورة انشاء مسرح لبلدية الاسكندرية » فى ٩ مايو ١٩٣٠ جاء فيه أن المسرح المصرى واقع ملموس يحتاج إلى تعضيد الحكومة ومساندتها .

ويتضح لنا ما نشرته المقطم بتاريخ ٢٢ نوفمبر ١٩٢٩ (ص٢) أن الديلى تلغراف ذهبت إلى رأى يماثل رأى الخبير الفرنسى هكتور .

تقول الديلى تلغراف فى نقدها للمسارح المصرية : « إن السياح الأوربيين الذين يطلعون على تمثيل روايات الدراما المصرية الحديثة أو يشهدون قاعات الموسيقى المصرية قليلون وفى الملاهى الغنائية العربية تقدم أدوار طويلة مملة تنقبض لها الصدور وقد اقتبسوا عددا كبيرا من الروايات الكوميدية الأوربية والروايات الغنائية وجعلوها ملائمة لأذواقهم ويمثلها ممثلون متخرجون فى دور الملاهى العربية . فإذا دخلت مسرحا فى القاهرة مثلا وجدت كراسيه ومكان الموسيقى فيه والواجه غاصة بالأفندية ذوى الطرابيش الحمراء وهم خليط من الألوان ففيهم المصرى ذو اللون النحاسى والسودانى ذو اللون الأبنوسى وفيهم المشايخ الآتون من البادية وعدد يسير من النساء المئتزرات بالسواد والمقنعات بالحجاب . وقد ترى هنا وهناك سيدة سافرة تمثل الجنس اللطيف ويظهر عليها إمارات المباهاة بأنها تحررت من القيود بلبسها

جوارب حريرية وظهورها بوجه سافر أكثرت من صبغه بالأصباغ والدهان . وترى فى المسرح فرقة الموسيقى وكبار الممثلين على السواء يجهلون أو لا يكترثون بما يقتضيه عمل الفرقة والمحافظة على الوقت والنظام أو الهفوات المسرحية كما نعرفها نحن الغربيين. فالأوروبى الذى يحضر حفلة تمثيلية يجد صعوبة فى توجيه الأنتباه التام إلى الرواية . وذلك لأنه يكون محاطا ببائع أكياس الجيب والحقائب الصغيرة وبأولاد صغار يبيعون الفول السودانى وعقود الخرز والحصى وقد أصروا جميعا على أن لا يفلت السائح من أيديهم قبل أن يدفع لهم أكثر مما دفع ثمنا لتذكرة الدخول . وترى بعض الممثلين يدخلون فى حوار فصيح يقتبسون فيه آيات قرآنية أو أمثالا وترى بعض الحاضرين يشتبكون فى هزار عنيف والضحك يتصاعد من هنا ومن هناك .»

وكما تألم بعض المصريين من تصريحات المسيو هكتور تألم بعضهم الآخر مما ذهبت إليه جريدة الديلى تلغراف . فقد نشرت المقطم بتاريخ ٨ ديسمبر ١٩٢٩ (ص١) مقالا بعنوان « إدارة الفنون الجميلة ومقالة الديلى تلغراف » استهله كاتبه بقوله : «يؤلمنى كمصرى يغار على سمعة قومه أن أقرأ ما روته تلك الجريدة ولكن هذه النزعة لا تسدل على ناظرى ما يصرفنى عن تقدير ما تنطوى عليه هذه المزاعم التى ترتكز على أساس من الصحة إلا أنها تنطوى على كثير من المبالغة . نسلم لمراسل الديلى تلغراف بأن

قسما كبيرا من الجمهور المصرى لا يعرف بعد أدب الاستماع فى صالات المسرح بحكم جدة هذا النوع من الملاهى فى مصر . ولكن هذا لا يمنع وجود فئة مهذبة من جمهورنا تحسن الاستماع وتراعى آداب المخالطة فى صالات المسارح كأحسن الطبقات الأفرنكية وأن الأغلبية الكبيرة من طبقات المتعلمين تجيد لبس (الاسموكنج) ووضع (المونوكل) . وقد كان يكفى لحضرة الكاتب أن يحضر إحدى حفلات التمثيل العربى بدار الأوبرا ليغير مزاعمه أو على الأقل ليتلطف فى هذا الكم الشديد . » ويستطرد . المصرى الغيور مقاله بأن مراسل الديلى تلغراف لابد وأنه حضر بعض العروض المسرحية التى يقدمها « الماجستيك » و« البوسفور » والريحانى فى حين أنه يوجد فى مصر مسرح أكثر جدية من هذه المسارح . ويتفق هذا الكاتب مع مراسل الديلى تلغراف بأن المسرح المصرى بوجه عام مازال متخلفا . ولكنه ينوه بوجود مجهودات مسرحية مشرفة . ويناشد إدارة الفنون الجميلة بوزارة المعارف أن تلعب دورا إيجابيا فى ترقية المسرح المصرى .

ولعل الملاحظات التى أبداها المسيو دينيس بطل فرقة الكوميدى فرنسيز عند زيارته لمصر تفوق ملاحظات مراسل الديلى تلغراف من أهميتها . تقول « الدنيا المصورة » بتاريخ ١١ ديسمبر ١٩٢٩ (ص ٥ ، ٧) إن المسيو دينيس يدعو إلى اقامة مسرح

مصرى محلى . وتضيف الدنيا المصورة « إنه شاهد تمثيل الريحانى فأعجب به وشاهد تمثيل فاطمة رشدى فانتقده» .

وبالنظر إلى مكانة دى دنيس السابقة في عالم المسرح ردت عليه السيدة فاطمة رشدى بأدب جم تحتج على حكمه عليها فى أدائها لدورها فى مسرحية فيدو « زوج غصب عنه » . قالت فاطمة رشدى أن دى دنيس لم ير سوى فصل أو فصلين من العرض المسرحى ومن ثم فإنه يتسرع فى اصدار الأحكام . واستطردت فاطمة رشدى تقول : « يقول الأستاذ إنه كان يود أن يرى محصول المسرح المصرى كله من أقلام مصرية تحسن تصوير الأخلاق والعادات القومية . وهذا قول نشايعه ونؤيده ولفرقة فاطمة رشدى من الآثار فى اخراج الروايات المصرية مالا يمكن أن تصل إليه فرقة أخرى . ولكن هل يرى الأستاذ أنه من المعقول أو الجائز أن تكون الروايات كلها مصرية بحتة فى حين لا يزال الفن عندنا فى دور النشوءوالتكوين ؟ »

وذكر دى دنيس أنه إذا كان لابد للمسرح المصرى أن يقدم مسرحيات أجنبية فليقدم مسرحيات ذات موضوعات عالمية مثل مولفات شكسبير التى تدور حول عواطف الانسان فى كل مكان وزمان . واعترضت فاطمة رشدى على ذلك بقولها إن فيدو - مثل شكسبير - يتناول العواطف الانسانية فى كل مكان وزمان .

جهودات مسرحية مصرية باللغة الفرنسية :

وفى ختام حديثى عن حالة المسرح المصرى فى العقد الثالث من القرن العشرين يجدر بى أن أذكر أنه عن لبعض مؤلفى المسرح المصريين أن يألفوا أعمالا مسرحية باللغة الفرنسية وأن هذه الأعمال عرضت بالفعل على خشبة المسرح الفرنسى . ولعل أولها مسرحية شعرية نظمها بالفرنسية شكرى غانم بعنوان «عنتر» مثلت فى أوائل العشرينات فى دار الأوبرا بباريس . ونحن نطالع فى جريدة المقطم بتاريخ ١١ يونية ١٩٢٥ تحت عنوان « الشرقيون والمسرح الفرنسى » خبرا مفاده أن المسيو دى زغيب (المعروف بالكونت ميشيل دى زغيب) ألف مسرحية بالفرنسية باسم (الدسكورد) أى الشقاق وأن هذه المسرحية عرضت بتياترو الجمناز فى باريس وتعرفنا سيرانو - وهى إحدى المجلات الفرنسية - بهذا المؤلف الشرقى فتقول « والمؤلف (جنتلمان) موسر يقضى الجانب الأكبر من السنة فى مصر وقد تزوج من مدة من المدموازيل جابرييل دورزيا أحد كواكب المسرح الفرنسى . » وتقول مجلة سيرانو أيضا أن زغيب استمد مسرحيته من قصة ألفها الكاتب الفرنسى المعروف ابل هرمان .

بين التأليف والترجمة والتعريف :

لم يكن الفرق بين مصطلح الترجمة ومصطلح التعريب فى مطلع القرن العشرين بمثل ما هو عليه من وضوح الآن . فقد كان

بعض الكتاب كثيرا ما يشـــيرون إلى التعـريب على أنه مرادف للترجمة .

وقد ثارت فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين قضية شغلت اهتمام المثقفين المصريين هى المفاضلة بين التأليف والترجمة . وهذه قضية مرتبطة على نحو ما بلغة التمثيل من ناحية ، وبجدوى أو عدم جدوى إقامة مسرح محلى من ناحية أخرى . وسوف نعرض فيما يلى طائفة من المقالات التى تناولت هذا الموضوع . ولكنى أحب أن أبدأ باعطاء القارىء لمحة عن تاريخ الترجمة والتعريب عند العرب قديما وحديثا ؛ ثم ثلاثة نماذج أولها لرأى يفضل التأليف على الترجمة ، وثانيهما لرأى يفضل الترجمة على التأليف ، ونموذج ثالث لا يرى تعارضا بين حاجة مصر إلى التأليف والترجمة معا . وبطبيعة الحال أن الأفراط فى الحماس للتأليف معناه بوجه عام الرغبة فى تحرير المسرح المصرى من النفوذ الأجنبى ، كما أن الافراط فى التحمس للترجمة والتعريب معناه بوجه عام الشك فى قدرة المصريين على الخلق والابداع . وكما أن المناصرين للمسرح المحلى لم تكن دوافعهم واحدة فإن الذين ناصبوا المسرح المحلى العداء ، لم تكن دوافعهم واحدة كذلك . وبوجه العموم ، يمكننا تقسيم المدافعين عن إنشاء مسرح قومى إلى ثلاث فرق :

١ - فريق تبلغ مغالاته فى الدفاع عن المصرية إلى حد جعله يرى أن المسرح المحلى لا يمكن أن تقوم له قائمة بدون استخدام اللغة العامية .

٢ - فريق يتعصب للعروبة ويريد للمسرح المصرى أن يتحرر مما يعتقد أنه نفوذ إستعمارى غربى ، ويرى فى استخدام اللغة العربية الفصحى والموضوعات المستمدة من أمجاد الحضارة العربية سبيله إلى هذا التحرر .

٣ - فريق تدفعه استنارته وليس عداوته للحضارة الغربية إلى ادراك أن استقلال الأمة لا يمكن أن يتحقق بدون انشاء مسرح محلى يستطيع فى نهاية الأمر الوقوف على قدميه .

أما الذين ناصبوا المسرح المحلى العداء فلم تكن دوافعهم واحدة أيضا . فهم إما متفرج يكن الاحتقار لكل ما هو مصرى ، بل كل ما هو عربى . أو أحيانا وطنى غيور يدعوه اشمئزازه من انحطاط المسرح المصرى للانصراف التام إلى روائع الثقافة الغربية . أو أحيانا متعصب ضيق الأفق يرى فى الممارسة المسرحية مروقا وكفرا . (ولحسن الحظ أن مثل هؤلاء لم تكتب لهم الغلبة فى الصراع الدائر رحاه آنذاك) .

الترجمة والتعريب عند العرب قديما وحديثا :

يقول (صاد شين) فى جريدة البصير بتاريخ ١٧ أغسطس

١٩٢٨ إن الأمويين فى الشام احتكوا بحضارتى اليونان والرومان وتأثروا بهما تأثرا عظيما . ولكن الأمويين لم يسعوا إلى نقل آثار هاتين الحضارتين إلى اللغة العربية إلا فى حالات قليلة منها أن خالد بن يزيد بن معاوية الملقب (حكيم آل مروان) « استقدم جماعة من علماء الكيمياء وتلقى عنهم هذه الصناعة وأمر بنقل كتبها إلى العربية وألف هو نفسه فيها . وكان من جملة الكيماويين الذين تخرج عليهم راهب رومى اسمه مريانوس . » ويحضرنى فى هذا الشأن أن اهتمام العرب بالكيمياء فاق اهتمامهم ببقية العلوم بسبب حلمهم بالعثور على حجر الفيلسوف الذى يمكنهم من تحويل المعادن إلى ذهب ، ويقول (صاد شين) إنه بعد أن دالت دولة بنى أمية وحلت محلها الدولة العباسية احتك العباسيون بحضارة الفرس العتيدة وهى حضارة تأثرت بكل من الحضارتين اليونانية (بحكم الحروب) والهندية (بحكم الجوار) . ونشطت حركة الترجمة فى الدولة العباسية نشاطا عظيما : « وكان أول من فكر فى هذا وأخرجه إلى حيز العمل أبو جعفر المنصور ثانى الخلفاء العباسيين » ، الأمر الذى يدل بما لا يدع مجالا للشك على إنفتاح العقل العربى على ثمار الحضارات الأخرى منذ أقدم العصور ، وأن الترجمة من اللغات الأخرى سنة استنها السلف وهم فى أوج منعتهم وذروة قوتهم .

ويحاول عبد الحميد سالم فى مقال نشره بعنوان : « فى

الأدب العصرى: فن القصة . محمد بك عثمان جلال جد المصرين»
فى جريدة الأخبار بتاريخ ٢ أكتوبر ١٩٢٧ أن يجد تفسيرا
لانصراف العرب الأقدمين إلى ترجمة فلسفات الأغريق وعلومهم
واعراضهم عن ترجمة أدبهم بعامة ومسرحهم بخاصة . يقول
عبد الحميد سالم : « لو أن العرب استوعبوا أصول الملحمة
والترافوداما وقواعدها ، بالشجف الذى استوعبوا به الفلسفة لأتوا
بالمعجز فى فن الشعر التمثيلى . » ولا يرى عبد الحميد سالم فى
خشية العرب على وحدانيتهم من وثنية الأغريق وتعدد آلهتهم سببا
كافيا لتفسير اقتناعهم عن نقل أدبهم المحلى والمسرحى كما أنه لا
يرى فى اعتراض العرب على ظهور النساء على خشبة المسرح
مبررا كافيا لانصرافهم عن فن التراجيديا والكوميديا ، إذ كان
بوسعهم أن يترسموا خطى الانجليز فى هذا الشأن .

يقول عبد الحميد سالم : « إن الأمة التى ينتسب اليها
شكسبير كانت إلى عهد قريب تعهد بتمثيل دور المرأة فى التراغوديا
أو الكوميديا إلى شاب حسن الصورة ، فيتم الاستمتاع بالرواية
التمثيلية دون الاعتداء على الحياء . » ويعتقد عبد الحميد سالم أن
غرور العرب وأنانيتهم هما اللذان جعلاهم يعرضون عن نقل آثار
الاغريق الأدبية ، فهم لا يتصورون أن يمكن لأية أمة أن تكون أشعر
منهم ، ولا حتى ندا لهم فى ميدان القريض .

أما فى مصر الحديثة فقد أيقظت الحملة الفرنسية المصريين من سباتهم العميق وأقامت جسرا بينهم وبين الثقافة الفرنسية بخاصة والثقافة الأوربية بعامة . وفى عهد محمد على وتشجيع منه لعب رفاعة الطهطاوى دورا بارزا فى تنشيط حركة الترجمة التى انصرف معظمها إلى نقل العلوم دون الآداب باستثناء بعض الآثار الأدبية القليلة ومن ضمنها عدد محدود من مسرحيات شكسبير .

وتناول عبد الحميد سالم فى مقاله المشار إليه تطور الترجمة والتعريب الروائيين والمسرحيين فى العالم العربى الحديث «فيقول إن الفضل فيهما يرجع فى البداية إلى بعض أدباء سوريا ولبنان الذين عكفوا على نقل بعض آثار الفرنسيين بوجه خاص ، إلى جانب بعض آثار الاغريق والرومان : « وعلى أثر ذلك أقدم بعض الأدباء على تأليف القصة أو اقتباسها محاولا انتهاج طريقة الغربيين . وكان التعريب وقتذ لا يخرج عن نقل قصة فرنسية مع استبدال أسماء أبطالها بأسماء عربية . ومن هذا النوع وقفنا على قصة أسماها معربها « مصارع العشاق » وهى مثال كامل لطريقة التعريب فى ذلك العصر . وهى لروائى باريسى معروف يدعى (شامفليرى) واسم الرواية (لافام انكومبريز) أى المرأة غير المفهومة وكذلك وقفنا على أصل معرب ومطبوع فى سوريا لقصة (لا دام أو كاميليا) المشهورة . وقد عرب فيها الكاتب اسماء الشوارع نفسها !

وقـد طبقت هـذه الطريقـة المزيفة للتعريب على بدائع (موباسان) و (ديكنز) الانكليزى و (دوماس) الكبير و (لامارتين) أيضا . وقد وقفنا على تعريب خبيث من هذا النوع لرواية (دون كيشوت) التى تعـد من بدائع العـالم فى فن القصـة وهى للكاتب الأسـبانى (سرفانتيس) . »

ويعبر عبد الحميد سالم عن سخطه على الأسلوب الذى اتبعه محمد عثمان جلال فى تمصير عيون الأدب العالمى باللغة العامية فقد زاد الطينة بلة وزيف فى أسماء الأعلام تزييفا يمجه الذوق مثل (الشيخ متلوف) بدلا من (تارتوف) و (أفغانية) بدلا من (أفيجينى) و (الأمانى والمنة فى حديث قبول ورد جنة) بدلا من (بول وفرجينى) ويصف عبد الحميد سالم أسلوب محمد عثمان جلال بأنه « طريقة شاذة فى التعريب » . ولعل عبد الحميد سالم من أكثر الكتاب دقة وتمحيصا حين يفرق بين الترجمة من ناحية والتعريب والتمصير المخلين من ناحية أخرى ، فهو يقول فى هـذا الصدد : « لا أعتقد أن احدى مترجمات عثمان جلال بك عن راسين أو موليير غير مجرد تشويه للأصل . » والرأى عنده – وهو رأى لا ريب فى سلامته – أن الروائع الأدبية لا تعرب بل ينبغى أن تترجم منسوبة إلى أصحابها : « فهى لا تستعار ولا تسرق ولا تقتبس وانما تترجم أو تقرأ فى لغتها فحسب . » فضلا عن أنه يرى أن استخدام العامية فى تمصير هذه المسرحيات لا يساعد على رقى الأمة :

«النقل بأسلوب الانشاء السخيف والعامى لا يساعد على ترقى الأدب العربى . إنه لم يعهد فى التاريخ أن الفكر والمبادىء السامية صدرت من أذهان العامة . فالرجل المفكر فوق طبقة العامة دائما بتفكيره . وجلى أن راسين لم يؤلف (افجينى) لحراس قصر الدوق دورليان . وإنمــا ألفها للبــلاط . وهنــاك فرق كبيـر بين (افجينى) و (أندروماك) وكتاب لافونتين ، الأمثال ، لأنه من الممكن أن ننزل إلى طبقة العامة بكتاب (العيون اليواقظ) . ولكن الصعب جدا أن نتقدم إليهم تبراغوديا لكورنى أو راسين . حتى شكسبير نفسه لم يكتب رواياته لعمال الأرصفة . » ومن ثم يتضح لنا أن عبد الحميد سالم أشد ما يكون إيمانا بترجمة عيون المسرح العالمى وليس بتعريبها أو اقتباسها أو تمصيرها ، كما أنه يخشى على انحطاط الأمة من استخدام العامية .

نموذج لرأى يفضل الترجمة على التأليف :

يذهب (صاد شين) فى مقاله المنشور بجريدة البصير بتاريخ ٣١ أغسطس ١٩٢٨ إلى أن اللغة العربية وحدها لا تكفى لتكوين الأديب العصرى ومن ثم فإن مصر فى العصر الحديث بحاجة إلى الترجمة وليست بحاجة إلى التأليف . فالمسرحية والقصة والأقصوصة وشتى أنواع النقد والبحوث جديدة تماما على الأدب العربى : « ولا سبيل إلى رقى هذه الأنواع من الأدب وتعميمها بيننا إلا بنقل أروع ما ولدته فيها ذهنية الغربيين وأن يكون نقلا منتظما

لانقل طيش ولهو ونقلا أمينا لا مسخ فيه ولا تشويه . » ويذهب (صاد شين) إلى أن اعتماد اللغـة العربيـة على الترجمة والتعريب لا يضيرهما لأن الاحتكاك بآداب الأجانب وفنونهم ضرورة حضارية تزيد من خصوبة العقل المصرى وثرائه « لا يضير اللغة العربية أن تكون بحاجة إلى التعريب عن اللغات الأجنبية . فقد علمتنا التجارب أن ما من نهضة قامت من الآداب والفنون إلا كان الباعث عليها هذه الترجمة التى نطالب بها . فإنما تتفتق الأذهان باحتكاكها بعقول غريبة عنها فتقتبس منها ما هو صالح وتنبذ ما هو ضار . فلولا نقل كتب اليونان وتآليف فلاسفتهم إلى لغات أوربا لما كانت نهضة القرن الخامس عشر التى تعودنا أن ندعوها بالبعث ولولا نقل روايات اليونان التمثيلية إلى الفرنسية لما كان هذا الفن فى فرنسا فى القرن السابع عشر . ولولا نقل روايات شكسبير إلى الفرنسية لما كانت روايات هوجو وموسيه التمثيلية التى فتحت لهذا الفن فى فرنسا عهدا جديدا ... نحن إذن بحاجة ماسة إلى تعريب أمهات الكتب الغربية فى الأدب وفروعه الجديدة . ونحن بحاجة ماسة إلى تعريب منظم دقيق ... حتى إذا وفينا التعريب قسطه من العناية والتدبير نبدأ حينئذ بالتأليف والوضع . »

نموذج لرأى يفضل التأليف على الترجمة :

ويعطينا المقال الذى كتبه محمد على غريب فى الأخبار بتاريخ ٣ نوفمبر ١٩٢٨ (ص٣) نموذجا للموقف الرافض للترجمة

والتعريب . يقول محمد على غريب فى معرض اعتراضه على غزو الترجمات والمعربات للمسرح المصرى : « التأليف أفضل من التعريب . هذه كلمة يجب أن تتخذ كقاعدة ثابتة الأركان وطيدة البنيان .» و « كل الروايات التى تمثل عندنا معربة ، تتحدث عن حياة وأخلاق أقوام سوانا وتنقد طبائع وميول غيرنا » و « كل مافى المسرح المصرى غربى بحت ، حتى هذه التعبيرات والحركات والأقوال والأغراض ، وإننا نظلم أنفسنا إذا صرفنا الحديث عن هذه الظاهرة الغريبة . » و « نظن أن التعريب رغم اعانتة للملكات وللمواهب فى صدور الناشئة يعمل على هدم أركان القومية وتلاشيها ... » ويرى محمد على غريب أن أصحاب الفرق المسرحية يشجعون التعريب ويزورون عن التأليف بسبب جشعهم ورغبتهم فى الكسب السريع « لأنهم يريدون الاستفادة بشهرة الروايات المعربة واستغلال أسمائها . » وكذلك لأن التعريب يمكنهم من الحذف والتعديل دون حسيب أو رقيب . ويأسى محمد على غريب لأن التأليف المسرحى لايزال فى طفولته . ويختتم هذا الكاتب مقاله بقوله : « وأخيرا نريد أن نقول إن المسرح عندنا فقير وعاجز أيضا وأنه ليست لدينا الكفاءة التى تستطيع الخلق والاستحداث . ثم أن بقاءه عالة على الغرب فى كل شىء ، شىء لا يشرف ولا يفيد وإنه لخير لنا وأفضل أن نعنى قبل كل شىء بالتأسيس وبداءة البناء ، لا أن نزهو ونفاخر بمجهود سوانا ، على حين أنه لا يفيدنا ولا يعظم من أقدرنا . »

نموذج لرأى لا يرى تعارضا بين التأليف والترجمة :

نشرت جريدة الأخبار بتاريخ ١٩ يناير ١٩٢٦ مقالا عبر فيه كاتبه عن ضرورة التوفيق بين الترجمة والتأليف وحاجة مصر الشديدة إلى كل منهما : « يخطىء من يظن أن المسرح المصرى يجب أن يقتصر على تمثيل روايات المؤلفين المصريين . كذلك يخطىء من يقول بأنه يجب على المسرح الاكتفاء بتمثيل الروايات الممصرة أو المعربة بدقة أو بتصرف . »

ويرى كاتب المقال أن الفن لا يعرف الحواجز بين الأمم والشعوب : « التمثيل أحد الفنون الجميلة وغاية الفن علمية إنسانية فمثلا روايات شكسبير وابسن وموليير وسترندبرج وسوفوكل لم تؤلف لأمة بعينها ولا لجيل بذاته ولم يقصد بها إلا الإبانة عن مظاهر الغرائز الانسانية سواء كانت هذه الغرائز فردية أو إجتماعية . » ولعل الرأى الذى لا يجد تعارضا بين التأليف والترجمة أرجح الآراء جميعا .

عرض لطائفة من المقالات التى تناولت التأليف والترجمة :

سوف نعرض فيما يلى طائفة من المقالات الأخرى التى تناولت موضوع التأليف والترجمة - مرتبة حسب تواريخ نشرها - حتى يرسخ فى ذهن القارىء أن القضية ملحة وتدل على انشغال المثقفين المصريين بسؤال استولى على جانب كبير من تفكيرهم ،

وهو فى أى اتجاه ينبغى على الكاتب المسرحى أن يتحرك : نحو أرضه وقومه أو شطر البلاد الغربية وثقافتها المزدهرة اليانعة ؟ ومن الخطل أن نظن أننا نورد هذه المقالات على سبيل الحصر فنحن نعرضها على سبيل المثال لا أكثر ولا أقل .

طرحت جريدة «المؤيد» فى العقد الأول من القرن العشرين تساؤلا عن التأليف والترجمة وأيهما أفيد للأمة نشرته بتاريخ ٢١ يولية ١٩٠٧ (ص٦) . وأدلى طالب بالثانوى بدلوه فكتب مقالا فى «المؤيد» بتاريخ ٢١ أغسطس ١٩٠٧ (ص٣) سعى فيه ما وسعه السعى إلى البرهنة على أن مصر متخلفة تخلفا لا يسمح لها بالتأليف أو التصنيف وأنها فى حالتها الراهنة أشد ما تكون حاجة إلى الترجمة .

ونشر على عنايت فى جريدة المحروسة بتواريخ ٢٩ أكتوبر و٣ ، ٥ نوفمبر ١٩١٤ ثلاثة مقالات تتضمن هجوما على المسرحيات المصرية المؤلفة بحجة أن التعريب – مهما كانت عيوب القائمين به – يفوق التأليف المسرحى فى قيمته . يقول على عنايت إنه يمكن تقسيم المسرحيات التى يقدمها المسرح المصرى إلى ثلاثة أنواع :

١ – مسرحيات مؤلفة .

٢ – مسرحيات مستقاة من مصادر شرقية .

٣ – مسرحيات مترجمة أو معربة . ويتهم على عنايت مؤلفى المسرحيات المصرية – رغم اتقانهم أحيانا اللغة العربية – بالجهل

بالآداب الأجنبية وبالفن المسرحي ، فضلاً عن أفتقادهم إلى الذوق الفني السليم . والنوع الثاني - وهو في حكم المؤلف - أغلبه مأخوذ من ألف ليلة وليلة ، وأصحابه لا يقلون عن كتاب النوع الأول في جهلهم بمادىء الفن المسرحي . ويرى على عنايت أن النوع الثالث من المسرحيات - وهو المعرب أو المترجم - أرقى من النوعين السابقين رغم كل ما قد يشوبها من مسخ وتشويه .

يقول على عنايت في المحروسة بتاريخ ٥ نوفمبر ١٩١٤ (ص١) : « أما الروايات المعربة فمعربوها إما لا يعرفون من اللغة التي ينقلون عنها إلا القليل ، فخبطوا خبطا عشوائيا وترجموا كيفما شاءوا . وإما يجيدون اللغة التي نقلوا عنها فيمكنهم تعريب ما يريدون ولكن لا ذوق فنى لهم . فخيل إليهم أن المؤلف لم يحسن التأليف والترتيب . ولهذا غيروا وبدلوا حتى جعلوا العالى سافلا والسافل عاليا ، وشوهوا . على أن روايات هذا القسم أرقى من روايات القسمين السابق ذكرهما . »

وكتب على أدهم مقالا ممتعا بعنوان « الروايات والترجمة » نشرة في جريدة « السياسة » بتاريخ ٩ يناير ١٩٢٤ جاء فيه أن ترجمة روائع المسرح العالمى فيه : « تنشيط كبير للحركة الأدبية وخطوة كبرى نحو بناء المدرسة المصرية المنتظرة . » ويقارن على أدهم في مقاله بين الشعر والمسرح . فيقول :

« الرواية أقرب من الشعر سبيلا وأدنى موردا وإن كانت أفكارها أقل قيمة ... الشعر أقرب إلى مزاج الفرديين والرواية ألصق بطبائع الاجتماعيين . والشاعر يستجلى الانسانية فى نفسه ويستنبط ينابعها من صدره . ولكن الروائى لا مفر له من ملابسة الناس وإكتناه أحوالهم ، وملاحظتهم ودرسهم . وأقوى العقول تجد في الشعر لذة ومتعة . ولكن العقول الأقل فى مراتب التهذيب تؤثر الرواية على الشعر . وفى الأوساط المنحطة يقرب الشعر من الرواية فيصور المظاهر الخارجية بينما فى الأوساط الراقية تقرب الرواية من الشعر فترسم دخائل النفس وبواطنها . » ويتضح لنا مما كتبه على أدهم أنه يجند الترجمة (دون عقد مقارنة بينها وبين التأليف)، ولكنه يريدها أن تكون ترجمة لروائع المسرح العالمى بلغة عربية ناصعة البيان . ولهذا نراه يعيب على المسرح المصرى انصرافه إلى ترجمة وتعريب التافه والغث من المسرحيات الأجنبية ، وبخاصة المسرحيات الغرامية أو تلك المسرحيات التى تعتمد فى تأثيرها على الناس على ماتتضمنه من عناصر الاغراب والاسراف فى المبالغة .

ونطالع فى « كوكب الشرق » بتاريخ ٦ يناير ١٩٢٨ مقالا يتضمن هجوما على التعريب وثناء على التأليف تحت عنوان «المسرح المحلى وضرورة تعضيده . » يقول كاتب المقال : « لا أذهب مع الذين يرون كل قديم مصرى سبة وعارا ، وكل غريب أجنبى مثال المدينة والحضارة ، فيقضون بأيديهم على ما تبقى لنا من

قومية وكرامة، بل يجب أن يكون الأمر وسطا بين هذا وذاك ، نحتفظ بالصالح المفيد من عاداتنا وتقاليدنا ونمصر النافع مما يصل إلى مصر من آثار الأمم الأخرى . » إندفعت المسارح فى السنوات الأخيرة فى تمثيل الروايات الأجنبية اندفاعا يخشى معه أن يقضى على القومية المصرية فيها . وشاهدنا على المسارح العربية آثار ساردو وكوبيه وهوجو وشكسبير وبورجيه وأوهنيه ودوماس وغيرهم من شعراء ومؤلفى الأمم الأجنبية . واختفى عن المسرح المصرى نقولا الحداد وابراهيم رمزى ومحمد تيمور وأنطون يزبك وعباس علام وغيرهم من مؤلفينا المصريين الأفذاذ . » ومن ثم يطالب كاتب المقال أصحاب الفرق « أن يصوروا لنا عادتنا على المسرح حتى تتم مواضع النقص فينا وأن يظهروا لنا عيوبنا حتى نصلحها ونقومها . » ولكن هذا الكاتب لا يرى غضاضة فى أن يسترشد المسرح المصرى بتجارب المسرح العالمى : « لا بأس أن يكون إلى جانب هذا شىء من أدب الفرنجة نسترشد به فى نهضتنا التمثيلية أو نتخذه مقياسا ننسج على منواله ونحذو حذوه . »

« نشر أحمد خيرى سعيد مقالا فى جريدة الأخبار بتاريخ ١ مارس ١٩٢٨ (ص٣) جاء فيه : « الترجمة قسم رئيسى فى كل نهضة . وكل اللغات الحية قد فرغت من نقل أعمال كبار الفلاسفة والعلماء والأدباء والروائيين والكتاب والباحثين السابقين واللاحقين . وتكاد تكون الترجمة عملا رسميا فإن الحكومات تحض على ترجمة

كتب مؤلفين بعينهم ترى أن نقل أعمالهم يخصب الفكر ويذكى القرائح ويغذى النفوس . وفى البلاد المتمدنة هيئات تضم كبار الكتاب ووظيفتها الاشراف على ترجمة المنتجات الأدبية والفنية والعلمية . وفى فرنسا تقر الأكاديمية الفرنسية تراجم الأعمال الأدبية والفنية كترجمة روايات شكسبير امعانا فى دقة النقل وحرصا على رونق اللغة وبلاغتها ... حركة الترجمة إذن جزء لا يتجزأ من جميع النهضات لاغنى لأمة عن الاطلاع على منتجات أمة أخرى . وهى ألزم لبلاد مثل بلادنا لأننا فى مستهل عهد ثقافى نتطلع فيه إلى ذخر الانسانية العقلى . » ويقترح أحمد خيرى سعيد قائمة بالمؤلفين الأجانب الذين ينبغى ترجمتهم إلى العربية ، فيقول: « من الضرورى ترجمة جميع روايات اليونان التمثيلية الأغريقية وأعمال الفلاسفة اليونان وأشعارهم وتواليفهم لأن هذه هى العمدة وهى الأساس عليها بنى التقدم الحديث . وبدون ترجمة هذه الكتب الاغريقية لا تنجح عملية الترجمة أو قل إنها تكون ناقصة نقصا شنيعا . فقد لا يجهل مثقف أن أعمال اليونان كانت الأساس الذى قامت عليه نهضة إحياء العلوم . والثابت أن جميع فروع المعرفة الحالية حتى مذهب النشوء والارتقاء يمت بسبب وتصل بخيوط دقيقة بهذه الأعمال الاغريقية . ومن أعمال الرومان يجب البدء بكتب سنيكا وسيسرون وفلوطرخس (وهو اغريقى هبط روما) وبلدينى وماركوس أوريليوس . ثم من الضرورى نقل أسفار دانتى وبترارك

وقصص بوكاسيو . ولا يصح لنا التوانى فى ترجمة أعمال أقطاب عهد اليصابات فى انجلترا . وكان شكسبير النجم الساطع فى هذا العهد ، وعصر لويس الرابع عشر فى فرنسا وعصر جيته فى ألمانيا وبقية أعمال الفلاسفة الألمان . ثم أعمال عصر الملكة فيكتوريا وأعمال الفرنسيين فى القرن التاسع عشر وأعمال الروائيين الروس وأعمال ابسن ورفاقه من المسرحيين النروجيين وأعمال طائفة كبيرة من كتاب القرن العشرين مثل أناطول فرانس وتوماس هاردى ونيتشه . وهناك أعمال هندية وفارسية قديمة لا غنى عن نقلها إلى العربية مثل الشاهنامة وأشعار حافظ وبقية الشعراء الغنائيين من أخواننا الفارسيين . ويعبر أحمد خيرى سعيد عن اعتقاده الراسخ بأن اللغة العربية - إذا ملكنا ناصيتها - تستطيع الوفاء بكل متطلباتنا من الترجمات التى تضمن لنا السير على درب التقدم والتحرر والاستقلال : « كل ما هنالك هو أن اللغة بقيت راكدة مدة ألف عام ولهذا جمدت . وهى بالطبع فى حاجة إلى زيادات وأستعارات أى اقتراضات كما هو الشأن فى كل لغة حية ينسحب عليها قانون التطور والارتقاء ، أى أن نستعير الألفاظ والمصطلحات ونضيفها إلى جسم اللغة مع تحوير وصقل . »

وإذا كان لى أن أعلق على هذا الرأى فإنى أعتقد أن موقف أحمد خيرى سعيد من الترجمة والتعريب وضرورة تطعيم اللغة العربية يتميز بالديناميكية فى حين أن موقف حفنى

ناصف المؤمن فيما يبدو بالانتماء الذاتي للغة العربية يتسم بالاستاتيكية والجمود .

ويتناول عبد الحميد سالم فى مقال نشرته جريدة الأخبار بتاريخ ٢٢ يونية ١٩٢٨ (ص٣) فكرة ترجمة بعض آثار الأدب العربى إلى اللغات الأوربية فيقول إن الأدب المصرى المعاصر تخلف تخلفا مزريا وليس فيه ما يغرى على ترجمته . ويضيف عبد الحميد سالم إلى ذلك قوله إنه لا مناص من أن نعترف بأن رصيدنا من الاحترام فى البلاد الأجنبية نهض أساسا على عيون الأدب العربى القديم الذى تم نقل جانب كبير منه إلى أكثر لغات العالم .

ونشرت الأخبار كذلك فى ١٠ يولية ١٩٢٨ (ص٣) مقالاً بعنوان « حركة الترجمة والتعريب : نقل البدائع الاغريقية واللاتينية» جاء فيه أن حركة الترجمة والتعريب نشطت فى عهد المأمون إبان الدولة العباسية ولكنها انتهت إلى موت وجمود استمر فكسرا هذا الجمود الذى عاد يطل برأسه بعد رحيلهما عن هذا العالم . وتطالب الأخبار فى مقالها المشار إليه بترجمة روائع الاغريق والرومان ، وأن تتولى هيئة ترجمة موسوعة المعارف الانسانية واعدادقاموس للمصطلحات الفنية والعلمية .

ونستدل من جريدة البصيرة . الصادرة فى ١٧ أغسطس ١٩٢٨ (ص١) على انتقال الملاحاة بين القديم والجديد إلى صحن

الجامعة المصرية : فقد شاهدت هذه الجامعة مناظرة موضوعها «هل الأدب العربى قديمه وحديثه يكفى لتكوين أديب . » تقول جريدة البصير فى هذا الشأن أن العرب قبل الإسلام لم تنقطع الصلة بينهم وبين الحضارات المجاورة مثل الحضارة الاغريقية التى كانت قائمة فى الشام أو الحضارة الفارسية التى كانت قائمة فى فارس والعراق . فقد كانت قوافل العرب التجارية حلقة الاتصال التى تربط بينهم وبين هذه الحضارات . وازداد اتصال العرب بالحضارات الأخرى بعد الاسلام وخاصة فى العصر العباسى – الأمر الذى يدل كما أسلفنا – على تفتحهم العقلى .

وكتب أحمد أبو الخضر منسى سلسلة من المقالات بعنوان «الأدب المصرى فى يومنا الحاضر : الروايات التمثيلية – الأغانى – الجرائد – التأليف والتعريب » نشرها فى جريدة الأخبار عام ١٩٢٧ ثم أعاد نشرها فى مجلة « المنبه » عام ١٩٣٠ . يقول منسى فى احدى هذه المقالات نشرها بتاريخ ١٦ أكتوبر ١٩٣٠ أن التأليف الأدبى فى مصر بدأ يتدهور فى أعقاب الحرب العالمية الأولى فى حين أنه كان رفيعا قبل هذه الحرب . ويصف منسى حالة الأدب بعد الحرب العالمية الأولى بأنه « ادنى » وأحط من مستواه الذى كان عنده قبل الحرب وقد عرته عجمة » . ترجع إلى تقليده الأعمى للآداب الأوربية . ويذهب هذا الكاتب إلى أن الأدب المصرى

- ولو أنه لم يبلغ الذروة - شاهد فى فترة ما قبل الحرب فحول البيان كالمويلحي والبكرى ومحمد عبده وجمال الدين الأفغانى وولى الدين يكن والشدياق وأديب اسحق واليازجى ، ثم شوقى ومطران والرافعي وفريد وجدى والعقاد والمازنى وطه حسين وهيكل ومحمد مسعود ولطفى جمعة وعبد الرحمن الرافعى ومحمود تيمور وأحمد عيسى الطبيب ونقولا الحداد والمرحوم الخضرى وطنطاوى جوهرى .

وأفرد منسى مقالا عن التأليف والتعريب نشره فى « المنبه » بتاريخ ٢٤ أكتوبر ١٩٣٠ أشار فيه بجورجى زيدان فى مجال التأليف وكذلك إمتدح طانيوس عبده وخليل مطران وطه حسين والمنفلوطى وأسعد داغر ونجيب الحداد وسليم عبد الأحد وعبد القادر حمزة وفرج أنطون ونقولا الحداد والنقاش وحافظ إبراهيم وأحمد الصاوى محمد والسباعى . وقد ساهم عدد كبير منهم فى التأليف والتعريب المسرحيين . ولكنه يعيب على غيرهم من الكتاب والمترجمين ما وصلوا إليه من انحطاط . يقول منسى عن تدهور الترجمة : « وقد أفرط المترجمون حتى صاروا إلى الحضيض وركوا وابتذلوا حتى صرنا لا نجد فى الأسواق إلا روايات سنكلر وشارلوك هولمز ونظائرهما .

ويتناول منسى الروايات التمثيلية فى مقاله المنشور فى

« المنبه » بتاريخ ٩ نوفمبر ١٩٣٠ فيقول إن المسرح المصرى بدأ بالتأليف الجاد والتعريب الجيد الذى (كان يتغذى بنقل المنافع من روايات الغرب) أمثال مسرحيات شكسبير وراسين . وظهر مؤلفون مسرحيون نابهون مثل إبراهيم رمزى ولطفى جمعة : « نشأ المسرح المصرى قويا فى لغته محسنا فى اختياره بأمثال الذين نهضوا به نهضة لا يبتغون بها مرضاة الجماهير والتذلف إلى الحشوة والأوشـاب كالقبـانى والقرداحى والشيـخ سـلامة حجـازى وأولئك احتاطوا بكل نابغة فى الأدب العربى بين شاعر خنذيذ وناثر يؤلف بين اللآلئ واليواقيت فى أسماط من البيان عجيب كنجيب الحداد والنقاش وفياض ومطران وكنت تشاهد من أمثال (عنترة) و (متريدات) و (هاملت) و (البرج المائل) و (أوتلو) و (تاجر البندقية) و (تليماك) و (حمدان) . ويثنى منسى على النشاط المسرحى فى فرقتى چورج أبيض وعبد الرحمن رشدى . ولكنه يأسف لما انحدر إليه أمر التأليف والتعريب المسرحين فى مصر ، كما أنه يلوم على معظم الفرق التمثيلية إعراضها عن التأليف المسرحى الواعد وإقبالها على المعربات التى تجمع بين غثاثة الموضوع وفسـاد اللغة : « ومع هذا يقدم لك هذا الهتر ويعرض عليك فى أثواب من اللغة مهلهلة ممزقة : لغة ركيكة سقيمة عرتها هجينة وغشيتها عجمه أو أفسدتها عامية . ويرى منسى أن

طلعت حرب أصاب التأليف المسرحي في مصر في مقتله حين أطلق يد رجل مأفون - هو زكى عكاشة . فى شركة ترقية التمثيل التى قام بإنشائها ، فعاث فيها فسادا ، وتجبر وتسلط دون حسيب أو رقيب.

★★★

يتضح لنا مما سبق أن المسرح المصرى اعتمد فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين على التعريب إعتمادا كبيرا - بغض النظر عن جودة هذا التعريب أو سوءه . وعلى الرغم من العداء الذى أظهره بعض الناس للتعريب فلابد لنا هنا من كلمة حق وإنصاف . إن أشد النقاد بغضا للحضارة الغربية والفكر الأوربى وأكثرهم تحمسا مسرح محلى مصرى صميم لم يخطر بباله أن يقف موقف الرافعى لترجمة أعمال شكسبير المسرحية . فبفضل حسهم الحضارى أفرد المصريون على اختلاف ثقافاتهم ومللهم ونحلهم مكاناًخاصا فى قلوبهم لهذا الشاعر المسرحى الانجليزى العظيم .

ويتضح لنا أيضا مما تقدم أن المصريين لم يكونوا أبدا كالخنازير الراضية على حد تعبير الفيلسوف الانجليزى چون ستيوارت ميل . فقد كانوا ينشدون التقدم والرقى فى كل ما يعرض

لهم من شئون الحياة ، وليس حرصهم على ارتقاء المسرح المصرى حينذاك سوى مظهر من مظاهر سعيهم الدءوب لتحقيق ما هو أفضل ، غير أن اشتغال كثير من الممثلين بالتأليف والتعريب فى العقد الثالث زاد من مشاكل المسرح المصرى تعقيدا بالرغم من أنه زاد من إقبال عامة الناس عليه . ولا مندوحة من الاعتراف بأن الممثل المؤلف (أو لم يكن شكسبير نفسه ممثلا مؤلفا ؟) والممثل المعرب يتفوقان على المؤلف أو المعرب الأديب فى القدرة على استكناه رغبات الجمهور وفى القدرة كذلك على إثارة اهتمام النظارة . ولكن يندر أن نجد بين الممثلين المصريين من وهبه الله لغة الأديب وفكره وحساسيته باستثناء نفر قليل منهم مثل فواد سليم . ويخالجنى الشك فى أن اشتغال الكثير من هؤلاء الممثلين بالتأليف والتعريب المسرحيين كان سببا فى انحطاط المسرح وفيما شاب لغة التمثيل من فساد . ونشرت مجلة « الممثل » بتاريخ ٤ نوفمبر ١٩٢٦ ومجلة « الستار » بتاريخ ٢٩ مايو ١٩٢٨ قوائم بأسماء معظمهم وما قاموا به من تأليف أو تعريب . ويلاحظ أن ثقافة السواد الأعظم منهم كانت ثقافة لاتينية وليست ساكسونية ، الأمر الذى يفسر إفراطهم فى الاعتماد على المسرح الفرنسى بوجه خاص . ومع هذا فقد ألف يوسف وهبى بعض مسرحياته واقتبس البعض الآخر من اللغة الإيطالية ، كما توفر البعض على تعريب مسرحيات

شكسبير فى كثير من الأحيان وترجمتها فى قليل من الأحيان .
ونحن نورد هنا أسماء أهم الممثلين المؤلفين والممثلين المعربين حتى ندرك مدى اتساع دائرتهم . وأبرز الأسماء فى هذا المجال هى : يوسف وهبى - عبد الرحمن رشدى - محمد يوسف - محمد عبد القدوس - محمد محمد رحمى - عزيز عيد - فتوح نشاطى - نجيب الريحانى - أمين صدقى - وداد عرفى - استيفان روستى - حسن البارودى - أدمون تويما - فؤاد سليم - زكى إبراهيم - بشارة واكيم . ولعله من المفيد أن نذكر فى هذا الصدد أن بشارة واكيم عرب مسرحيات « شمشون ودليلة » - « اللؤلؤة » - « أحب أفهم » - « أندريا » فضلا عن أنه اقتبس مسرحيتى « أهو كده » و« الرئيس بولان » .

المباريات المسرحية - المسرح المحلى بين التأليف والتعريب :

فى أواخر عام ١٩٢٤ أعلنت وزارة الأشغال العمومية فى عهد وزيرها مرقص حنا باشا عن عقد مباراة تمثيلية كانت فيما أعلم - الأولى من نوعها - بهدف تشجيع التأليف المسرحى بوجه خاص والمسرح المحلى بوجه عام ، يحدوها إلى ذلك خوف الأمة من أن يفقد المسرح المصرى هويته بسبب غزو ذلك السيل الفياض من المعربات والمترجمات له . وشكلت وزارة الأشغال لجنة (يرأسها

الدكتور عبد الحميد بدوى) من محمد مسعود بك وخليل مطران بك وحسين سرى بك وأحمد شوقى بك وابراهيم رمزى بك كبير مفتشى الحقانية حينذاك . وأعلنت نتيجة المباراة فى مارس ١٩٢٦ ونال الجائزة الأولى وقدرها ٢٠٠ جنيه كل من عباس علام وابراهيم رمزى المفتش بوزارة المعارف ولطفى جمعة المحامى ، فضلا عن أن اللجنة المذكورة منحت جوائز أخرى صغيرة لكثير من الكتاب .

وفى عام ١٩٢٦ أعلنت وزارة الأشغال عن عقد مباراة تمثيلية ثانية ، وأجازت فيها التأليف والتعريب والاقتباس (على أساس أن التأليف المسرحى لا يزال فى المهد) . ولم تشترط الوزارة أن تكون المسرحيات المشتركة فى المباراة مكتوبة باللغة العربية الفصحى ، واكتفت بأن تكون مكتوبة بذلك النوع من العامية الذى يمهد لوجود لغة مسرحية وسطى بين الفصحى والعامية ولم تستبعد الوزارة المسرحيات الكوميدية من الاشتراك فى المسابقة .. ومن الواضح أن هذه المباراة وما تلاها جرى فى أعقابها كثير من المشاكل والأحقاد وأحفظت قلوب كثير من المشتغلين بالمسرح ، بدليل أن النقاد المسرحيين فى عام ١٩٢٦ اعترضوا على تشكيل اللجنة المختصة وطعنوا فى كفاءتها وقدرتها على فحص ما يتقدم لها من مسرحيات . وهؤلاء النقاد المعترضون هم محمد عبد المجيد حلمى (عن كوكب الشرق والمسرح) – محمد على حماد (البلاغ)

ادوار عبده سعد (المقطم) - محمود كامل (السياسة) - محمد شكرى (التياترو) - عبد الرحمن نصر (النيل المصور) - جمال الدين حافظ عوض (المسرح والخيال) - سعيد عبده (أبو الهول والصباح) - محمد التابعى (حندس) ومحمود عزمى (روز اليوسف) . وتقدم هؤلاء النقاد إلى المسئولين بعدة مطالب منها تكوين لجنة فحص أخرى أكثر كفاءة ودراية بطبيعة العمل المسرحى بحيث تضم عددا من قدامى الممثلين ومن الكتاب والنقاد المسرحيين والملحنين (فيما يختص بالغناء المسرحي) ، كما اقترحوا أن تتولى لجنة الفنون الجميلة فى وزارة الأشغال مهمة الاشراف على النشاط المسرحى فى مصر بدلا من وزارة الأشغال العمومية . وقد اتفذ هذا الاقتراح فيما بعد وأثارت المباريات المسرحية أيضا سخط الممثلين وأصحاب الفرق على حد سواء . سخط عليها الممثلون لأن الوزارة عقدت لهم أختبارات يحصل من يجتازها على مكافآت . ويبدو أن أسلوب الوزارة فى التحكيم كان سقيما ممجوجا ولا يفى بالغرض المطلوب . فبدلا من أن تحكم اللجنة المختصة على كفاءة الممثل من خلال ما يلعبه من أدوار مختلفة أصدرت حكمها عليه على أساس قطعة واحدة يتلوها أو دورا مبتورا يؤديه . أما أصحاب الفرق فيرجع سخطهم إلى أن اللجنة اختصت بعضا منهم بتكرار العون المادى دون البعض الاخر .

وعندما تولى على الشمسى باشا وزارة المعارف ، أبدى رغبة جادة فى تشجيع المسرح المصرى . واجتمع بالمهتمين بالتمثيل في مصر فوجد منهم اجماعا على ضرورة أنشاء فرقة حكومية رسمية تتولى الحكومة الاشراف عليها ودعمها ماديا وأدبيا . وكلنا يذكر أن الفرقة القومية تأسست فيما بعد عام ١٩٣٥ ، أى بعد مرور عدة أعوام . وأسندت وزارة المعارف فى عهد الشمسى باشا إلى المسيو هكتور مدير الفنون الجميلة مهمة الاشراف على فكرة تكوين فرقة قومية فطلب من چورج أبيض ويوسف وهبى أن يتعاونا سويا - وكانا على خلاف - من أجل تحقيق هذا الهدف القومى المنشود . وصرح الشمسى باشا إلى مجلة « المصور » (عدد ١٨٦) بأن وزارة المعارف تطلب إلى المؤلفين المصريين الجادين موافاتها بمسرحياتهم حتى تتولى أخراجها وتقديمها على خشبة المسرح ، إذ أنها بصدد : « تأليف جوقة شبه حكومية فى بادىء الأمر تساعدها الحكومة ماديا وأدبيا حتى إذا آنست من أعضائها اتفاقا وتجانسا ونشاطا فكرت فى تحويل فرقتهم إلى فرقة حكومية . كما صرح الشمسى باشا أن الوزارة على استعداد كامل لتنشيط المسرح المدرسى وبذل العون له .

وفى عام ١٩٢٨ أذيع أن جلالة الملك فؤاد تفضل بتخصيص مبلغ ١٥٠٠ جنيه مكافأة لمباراة تقام بين المؤلفين المسرحيين . وتكونت لجنة بهذا الشأن برئاسة وصا واصف

وعضوية صاحب المعالى جعفر ولى باشا والشيخ على الجارم والشيخ علي عبد الرازق ولبيب عطية بك مستشار بمحكمة الاستئناف الأهلية . ويتضح لنا من تشكيل هذه اللجنة أن الوزارة صمت آذنها أمام مطلب النقاد باشتراك المشتغلين بالمسرح فيها فى حين أن الفائدة من الاستعانة بهم لا تخفى على أحد . وتخبرنا السياسة الأسبوعية بتاريخ ٢٢ سبتمبر ١٩٢٨ أن المبلغ سيتم تقسيمة على ثلاث سنوات بواقع .. ٥٠٠ جنيه فى كل عام . ويقسم رصيد العام الواحد على النحو التالى ٣٥٠ جنيها للجائزة الأولى - ١٠٠ جنيه للجائزة الثانية - ٥٠ للجائزة الثالثة . وحددت الوزارة الزمن اللازم للتأليف بستة أشهر واشترطت أن تكون اللغة العربية الفحصى هى لغة التأليف ، الأمر الذى يدل على تغير طرأ فى سياسة الوزارة ، وبعد أن كان المسئولون لايجدون غضاضة فى قبول مسرحيات مؤلفة باللغة العامية الراقية أصبحوا لايقبلون عن الفصحى بديلا .

وتتناول الأخبار ١٠ يونية ١٩٢٨(ص١) الشروط التى وضعتها وزارة المعارف كأساس لاشتراك المؤلفين المسرحين فى مباراة التأليف . وتتلخص هذه الشروط فيما يلى : -

١ - يجب أن تكون الرواية مسرحية فلاتقبل رواية سينمائية

٢ - يجب أن تكون الرواية من وضع صاحبها فلا تقبل رواية معربة ولا مقتبسة .

٣ – يجب أن تكون الرواية مصوغة في قالب عربى فصيح فلا تقبل رواية مرسلة فى لغة عامية ولا بلغة غير العربية .

٤ – يجوز لشخص واحد أن يقدم أكثر من رواية كما يجوز لشخصين أو أكثر الاشتراك فى تقديم رواية أو أكثر .

وامتدحت «الأخبار» الشرط الخاص باستخدام الفصحى فى التأليف المسرحى واعتبرته خطوة جادة فى سبيل احياء البلاغة العربية ، فالمسرح فى نظرها مقياس لتقدم لغة أية أمة أو انحطاطها . ولكنها عابت على وزارة المعارف تكوين اللجنة ، فجميع أعضائها – باستثناء ويصا واصف ومحمد لبيب عطية – من جهابذة اللغة العربية . وترى « الأخبار » أن اللجنة – رغم مالها من أهمية قصوى – لا تعدو أن تكون ركنا واحدا من أركان العمل المسرحى .

ولم يكن هذا الموقف المؤيد للوزارة يمثل اتجاه الصحافة العام ، فقد عبرت معظم الصحف عن امتعاضها من المباراة وحكمت عليها بالفشل ورمت اللجنة بالعمل على تدمير معنويات الأمة وتثبيط همتها عن طريق اقناعها بعجزها عن ممارسة التأليف المسرحى ، فقد حجبت اللجنة المختصة الجائزة الأولى لأنها لم تجد مؤلفا مصريا واحدا يستطيع أن يرقى إليها ، وأعطت الجائزة الثانية لعبد العزيز الخانجى مكافأة له على مسرحيته « الذكرى »

ولعله من المفيد في هذا الصدد أن نذكر أن جريدة « مصر » الصادرة بتاريخ ٢٠ يونية ١٩٢٩ تسخر من اللجنة المختصة بقولها إن الجمهور العادى يعلم أن عبد العزيز الخانجى ليس مؤلفا مسرحيا ولكنه معروف بترجماته لمسرحيات الكاتب التركى وداد عرفى . فضلا عن أنها - ضمنيا - ترمى أعضاء هذه اللجنة بالجهالة المزرية والتناقض المعيب : بالجهالة لأنه خفى عليهم - وهم أهل العلم والفتوى - أن مسرحية « الذكرى » ليست مسرحية مصرية مؤلفة ولكنها مترجمة عن وداد عرفى ، الأمر الذى يدل على أن اللجنة تكافىء اللصوص والمدلسين ، وبالتناقض لأن هذه اللجنة أجازت المسرحية رغم وصفها لها بأنها غير مستوفية شروط التأليف ويعوزها الوضع اللغوى كما يعوزها الوضع الفنى . وفيما بعد نشرت جريدة مصر مقالا بهذا الشأن بتاريخ ١ مايو ١٩٣٠ يتضمن هجوما صريحا وسخرية مريرة من غفلة هذه اللجنة وتخيرها فى عام ١٩٣٠ تألفت لجنة لترقية التمثيل العربى بقرار من معالى وزير المعارف بهى الدين بركات فيما نصه :

بعد الاطلاع على مذكرة الادارة العامة للفنون الجميلة بشأن التمثيل العربى والخطة العامة التى يمكن بها ترقيته والنهوض به إلى الغاية المطلوبة ، وبعد الاطلاع على قرارات لجنة الفنون الجميلة فى جلستى ٧ أبريل و ٢٦ أبريل سنة ١٩٣٠ بالموافقة على الخطة

المقترحة ، وبما أن تنفيذ الخطة المتقدمة يقتضى تأليف لجنة تهيء الوسائل لتنفيذ الاقتراحات وترسم طريقة هذا التنفيذ وتعاون على تسديد المسرح المصرى إلى أمثل الطرق وأرقاها لهذا قررنا ما هو آت :

المادة الأولى - تؤلف لجنة للتمثيل العربى من حضرات الآتية اسمائهم حضرة أحمد شوقى بك عضو مجلس الشيوخ رئيسا وجناب المسيو كارية وجناب المستر سترلنج الأستاذين بكلية الآداب بالجامعة المصرية وحضرة عباس العقاد أفندى وحضرة محمد توفيق دياب أفندى وخليل مطران بك وچورچ أبيض أفندى وزكى طليمات أفندى أعضاء .

المادة الثانية - تكون مهمة اللجنة ما يأتى :

(أولاً) وضع بيان بأسماء الروايات الأجنبية التى يحسن تعريبها أو اقتباسها للتمثيل فى المسارح المصرية .

(ثانياً) بحث الروايات التى تقدم للوزارة لعرض تمثيلها فى المسارح سواء أكانت معربة أم مقتبسة أم موضوعة .

(ثالثاً) تفصيل البحث فى الطرق المقترحة لتشجيع التمثيل المصرى سواء باعانة التمثيل أو باعداد الممثلين أو بترقية الاخراج الفنى .

ومن الواضح من هذا القرار أن الوزارة لم تكتف بتشجيع التأليف المحلى وحده بل رأت فى الترجمة والتعريب والاقتباس نفعاً

فى نهضة المسرح المصرى . وبذلك تكون الوزارة قد تخلت عن السياسة التى أنتهجتها عام ١٩٢٨ عندما قصرت المباراة التمثيلية على المسرحيات المصرية المؤلفة .

وفى شهر يونيو من عام ١٩٣٠ أذاعت وزارة المعارف بيانا يتضمن مقترحات لجنة التمثيل من أجل النهوض بالمسرح المصرى. فقد وقع أختيار هذه اللجنة على ١٢٢ مسرحية أجنبية رأت أنها تستحق الترجمة أو التعريب أو الاقتباس وكبداية أوصت بنقل عشرين منها إلى العربية كما نصحت الفرق التمثيلية بأن تخرج كل منها فى الموسم المسرحى القادم أربعة من هذه المسرحيات العشرين وفيما يلى مانشرته جريدة الأهرام بتاريخ ١٧ يونية ١٩٣٠ فى هذا الشأن : -

« سبق لوزارة المعارف أن أعلنت خطتها فى معاونة المسرح المصرى واتخاذ الوسائل المؤدية إلى ترقيته سواء فيما يتعلق بتكوين الممثلين أو تحسين الاخراج الفنى أو التوصية بتمثيل روايات معينة من روائع الروايات المسرحية .

« ولما اعتزمت الوزارة انفاذ هذه الخطة ألفت لجنة لترقية فن التمثيل العربى وطلبت إليها أن تقترح بيانا باسماء الروايات الأجنبية التى يحسن تعريبها أو اقتباسها للتمثيل فى المسارح

المصرية . وقد اقترحت اللجنة اسماء ١٢٢ رواية مسرحية لهذا الغرض مراعية فى ذلك ما يصح أن يتخذ نموذجا للأدوار المختلفة التى مرت فيها الرواية المسرحية فى مختلف العصور . وقد اقترحت اللجنة أن يبدأ بالتوصية بعشرين من الروايات التى قدمت اسماءها وهى العشرون التالية :

« تاجر البندقية (شكسبير) - تمسكنت فتمكنت (جولد سميث) - السبيل الوحيد (دكنز) - المرأة الصامتة (بن چونسون) - أندرو ماك (راسبين) . البخيل (موليير) - ماريون دى لورم (ف . هيجو) - أميرة بغداد (دوماس الابن) - التظاهر (موريس دوناى) - الدوق (رشبين) - شوط المشعل (ب . هرفيو) - مدرسة الدجالين (ترستان برنار) - دانتون (رومان رولاند) - المجد (ج دانتريو) - الحجة (مولنر) - غليوم تل (شلر) - النساجون (هوبمان) - البعث (تولستوى) - أنا كارنين (تولستوى) - الأشباح (ابسن) .

« وتنصح اللجنة الفرق التمثيلية بأن تخرج كل منهافى الموسم القادم أربع روايات من العشرين التى أوصت بها . أما ترجمة الروايات فأمرها متروك لحضرات مديرى الفرق ولم تشأ اللجنة أن تضع بيانا باسماء الروايات الغنائية المضحكة التى يصح أن يستلهم منها المسرح العربى نظرا لأن هذا المسرح يختط خطة

ستؤدى تدريجيا إلى تقرير وجه من وجوه (الكوميدية) المصرية . هذا فضلا عن أن العمدة فى هذا النوع من الروايات هو الموسيقى التى يسهل نقلها كما هى ولا يحمد التصرف فيها .

« ولا شك فى أن الوزارة تعطف على المسرح الهزلى وستلحظ جهوده فى خطة المعونة التى تختصها . وهى ترجو فى الوقت ذاته أن ينزع نزعة أدبية فى الروايات التى يخرجها . »

وعقب هذا البيان الذى وعد بتشجيع المسرح الهزلى أشاع محمد العشماوى - سكرتير عام وزارة المعارف آنذاك - أن الوزارة سوف لا تفرق فى حجم الإعانة بين ما تقدمه لمسرح (الدرام) والمسرح الكوميدى ، فهاجت السيدة فاطمة رشدى وماجت وأعلنت عن غضبها من أن تساوى الوزارة بين مسرحها الجاد ومسرح الريحانى والكسار الهازل . وهددت برفض اعانة الوزارة لها مستندة فى ذلك إلى شعبيتها العريضة ، الأمر الذى اضطر سكرتير عام الوزارة إلى التراجع ، مما أثار حفيظة القائمين بالمسرح الهزلى والمدافعين عنه على حد سواء .

ودعا محمد العشماوى أصحاب الفرق التمثيلية إلى الاجتماع به فلبى الدعوة فاطمة رشدى ونجيب الريحانى وعلى الكسار ونبههم سكرتير عام الوزارة إلى ضرورة العمل بالقرار الوزارى الخاص باخراج أربع روايات فى الموسم القادم من قائمة

المسرحيات العشرين التى اقتراحتها لجنة ترقية التمثيل ، وكذلك اخراج أربع روايات أخرى من وضع أقلام مصرية . وطلب محمد العشماوى إلى مديرى الفرق أن يتكفل كل منهم بتوزيع ثلث الاعانة التى يحصل عليها من الوزارة على أفراد فرقته حسب روايتهم والمجهودات التى يبذلونها ، وخاصة لأنهم يعانون من البطالة بسبب توقف أعمال الفرق التمثيلية فى فصل الصيف . ويجدر بنا فى هذا الصدد أن نشير إلى أن الوزارة قررت اعفاء الفرق الهزلية من شرط ترجمة الأربع روايات التى أوصت بها لجنة ترقية التمثيل . ولكنها اشترطت على هذه الفرق الهزلية ألا تكون جميع المسرحيات التى تقدمها من وضع مؤلف واحد وذلك لتشجيع المؤلفين الناشئين للكتابة للمسرح .

ويبدو أن وزارة المعارف درجت فى الفترة الأخيرة على إجراء اتصالات مباشرة مع الممثلين لتشخيص العلل التى يعانى منها المسرح المصرى . فنحن نستدل من مقال نشرته جريدة مصر بتاريخ ٢٧ يولية ١٩٣٠ أن الحرب العالمية الأولى كانت سببا فى انصراف النظارة عن المسرح وخاصة لما صاحبها من أزمات اقتصادية طاحنة ، كما نستدل على أن ادمون تويما قدم تقريرا إلى وزير المعارف الأسبق جاء فيه أن الشعب المصرى سريع الملل بطبعه مما يدفعه إلى مطالبة أصحاب المسارح بما لا قبل لهم به ،

فهو يتوقع منهم أن يخرجوا له مسرحية جديدة كل أسبوع ، الأمر الذى يرهق كاهل الفرق من الناحية المادية فضلا عن أنه لا يساعد الممثلين على إتقان أدوارهم وأنه يحيل التمثيل من فن رفيع إلى تهرج شعبى .

ولعل ما كتبه سيد أحمد تمام (خريج جامعة تولوز فى الآداب) من أفضل ما نشرته الصحف المصرية فى الدفاع عن مسرح الريحانى والكسار والكوميديا المصرية بوجه عام . فقد كتب تمام فى « الأهرام » بتاريخ ٢٥ أكتوبر ١٩٣٠ مقالاً يتميز بصدق التحليل والاستقراء قال فيه إن الكوميديا المصرية أسهمت فى خلق المسرح المصرى المحلى أكثر مما أسهمت به التراجيديا . فالتراجيديا على المسارح المصرية لا تمثل حياة المصريين لأنها مستقاة من مصادر أجنبية ، فى حين أن الكوميديا المصرية نتاج قومى ما فى ذلك ريب . يقول تمام فى هذا الشأن : « أقول إن تاريخ المسرح فى مصر سيذكر فى حديثه عن المسرح القومى إن مؤلفى الروايات الهزلية كان لهم الفضل الأول فى ذلك ، وإن مؤلفى المأساة ظلوا مقتبسين وممصرين فترة كبيرة بقيت فيها المأساة المصرية لا تتقدم خطوة إلى الأمام بينما كان مؤلف الكوميديا المصرية ينزع شخصياته ومواضيعه من صميم الحياة المصرية الحقة . »

ورغم أن لجنة ترقية التمثيل التى شكلتها وزارة المعارف كانت تعنى عناية فائقة بالمترجمات والمعربات ، فإن هذا لم يشغلها بحال من الأحوال عن السعى نحو تحقيق المسرح المحلى ، كما يتضح لنا مما نشرته جريدة « مصر » بتاريخ ٢٧ يولية ١٩٣٠ . تقول « مصر » فى هذا الشأن : - « رأت اللجنة أن مصر كانت فى نهضتها التمثيلية ولا تزال عالة على الأجانب وأن أغلب الروايات التى تظهرها الفرق على المسارح المصرية إنما هى روايات معربة . وقد يوافق بعضها مزاج الشرقى وقد لا يوافق مزاجه الكثير ، وأن فى اندفاع رجال المسرح إلى نشر كل ما هو غربى من غير انتقاء أو أختبار افسادا للذوق المصرى وقضاء على المسرح المحلى الذى يجب أن يكون الغرض الذى نرمى إليه من نهضتنا المسرحية . » .

كانت المسارح فى العهد الماضى القريب تخرج لنا الروايات العربية الحافلة بمواقف البطولة والشمم ، والتى لها مساس بالتاريخ العربى المجيد . وقد تكون هذه الروايات لشرقيتها ، وللروابط الشتى التى تربط مصر ببلاد العرب وأهمها رابطة اللغة أكثر اتفاقا مع مزاجنا المصرى . ومن هذه الروايات ثارات العرب وغانية الأندلس والحاكم بأمر الله وصلاح الدين الأيوبى وأبو مسلم الخرسانى وفتح اشبيلية وغرام وانتقام . ولكن الثورة الفنية الأخيرة التى رفع لواءها مسرح رمسيس كادت تقضى على هذا النوع

قضاء مبرما وأصبح المسرح عندنا فى مصر لا تغذيه إلا قرائح شكسبير وبيرون وهوجو ودوماس وساردو وغيرهم من كتاب الانجليز والفرنسيين والروسيين والايطاليين وأصبحنا نرى مسارحنا مكتظة بغادة الكاميليا والوطن والمائدة الخضراء ومونت كرستو والولدان الشريدان وكاترين دى مدسيس وهاملت وعطيل ومانون ليسكو والساحر وسلامبو وغيرها مما يضيق بنا المقام عن احصائه .

« وأصبح الجمهور المصرى تبعا لذلك يطلب من أصحاب المسارح أن يظهروا أمامه على المسارح صالونات لويس الحادى عشر ودروع الفرنج وقبعاتهم . حتى ملابس فرسانهم القديمة فى العصور الوسطى ، بدلا من أن يرى فيها مناظر بلاده وملابس أهلية ، أو مناظر البلاد الشرقية المجاورة وملابس أهليها .

« وإذا سألت أصحاب المسارح عن السر فى فساد ذوق الجمهور إلى هذا الحد وعزوت ذلك إلى اكثارهم من اخراج الروايات الافرنجية وإغتناءهم لهذا الافراج وأهمالهم لأخراج الروايات المصرية ، أجابوك أن التأليف المسرحى فى مصر لا يزال غير ناضج وأنك لا تكاد تعثر بين الروايات المصرية على رواية أو اثنتين تستكمل فيها شروط الفن ، وتستطيع أن تجتذب إليها الجمهور ، ويمكن أن يقبل عليها أسبوعا أو بعض أسبوع .

« وإذا سألت المؤلفين المسرحيين والقصاصين المصريين عن السبب فى تواكلهم وتهاونهم ، قالوا لك إن قلة ما يدفعه لهم

أصحاب المسارح من أجور ، وغرام بعض الصحف والمجلات المسرحية بهدم كل ماهو مصرى وغير هذين من العوامل الأخرى ، كل ذلك يحملهم على عدم العناية بالتأليف المسرحى ويقتل كل رغبة تقوم فى نفوسهم لإحيائه . »

اللغة والتمثيل :

ظل النقاش حول لغة المسرح محتدما طوال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين . وانقسم المشتغلون بالمسرح المصرى والمهتمون بشئونه إلى فرق ثلاث . فريق يدافع عن اللغة العامية فى اعتدال مثل يوسف وهبى أو فى شطط مثل نجيب الريحانى وزكى رستم وأنطون يزبك . وفريق يناصب اللغة العامية العداء ويدافع عن ضرورة احتفاظ المسرح سواء كان مؤلفا أو مترجما أو معربا بلسان عربى صحيح مثل طه حسين وتوفيق عبد الله وزكى مبارك . أما الفريق الثالث فقد اتخذ موقفا وسطا يبيح استخدام العامية فى مواضع والفصحى فى مواضع أخرى . وليس أدل على انشغال الفكر المصرى بلغة المسرح من اشتراك الجامعة المصرية فى هذه الملاحاة ليس من جانب الأساتذة فحسب بل من جانب الطلاب أيضا تقول الأخبار بتاريخ ٢٢ فبراير ١٩٣٠ (ص٢) تحت عنوان (اللغة العربية أو العامية فى التأليف المسرحى) : « تقيم لجنة الخطابة والمناظرات باتحاد الجامعة المصرية مناظرتها الثالثة فى

موضوع التأليف المسرحي يجب أن يكون باللغة العربية لا بالعامية برئاسة الدكتور احسان بك زهدي الأستاذ بكلية الحقوق فى الساعة الثامنة مساء يوم الاثنين ٢٤ فبراير ١٩٣٠ بقاعة محاضرات الجمعية الجغرافية الملكية ، وسيؤيد الرأى الأستاذ ابراهيم بك رمزى وسليم أفندى فريد الطالب بقسم العلوم الاجتماعية ، ويعارض الرأى الأستاذ لطفى جمعة المحامى ومحمود أفندى رياض الطالب بقسم اللغات الحية . » ويبدو أن ابراهيم رمزى المشار إليه شخص أخر غير ابراهيم رمزى المؤلف المسرحي الذى - كما سوف نرى - يحبذ استخدام نوع من العامية الراقية . وليس هناك على أية حال مناص من عرض وجهات النظر المختلفة فى هذا الموضوع بسبب التجربة الفريدة التى قام بها بشارة واكيم حين قدم فى عام ١٩٣٠ مسرحية شكسبير الكوميدية المعروفة « ترويض الشرسة » باللغة العامية .

نبدأ بالرأى المدافع عن استخدام اللغة العامية .

آراء تدافع عن استخدام اللغة العامية :

أجرت مجلة « الصباح » فى يوليه وأغسطس وسبتمبر من عام ١٩٢٩ حوارا بالغ الأهمية مع عدد كبير من الممثلين والمشتغلين بالأدب المسرحي فى مصر فتفاوتت آراؤهم بشأن صلاحية اللغة العربية الفصحى للتأليف المسرحي تفاوتاً عظيما . وقبل أن نبدأ بعرض الآراء المدافعة عن استعمال العامية لابد لنا من الاشادة

بحرية الرأى التى كانت سائدة في المجتمع المصرى حينذاك . فقد عبر نجيب الريحاني وزكى رستم عن آراء غاية فى التطرف والشطط دون أن تتحرج صدورهم ودون أن تتحرج وسائل الاعلام عن ترديدها . يقول نجيب الريحاني فى الصباح بتاريخ ٢١ يولية ١٩٢٩ : « اللغة العربية لا تصلح ليس فقط للتمثيل والمسرح بل هى لا تصلح أيضا لأن تكون أداة التفاهم فى الحياة . وليست اللغة العربية لغتنا وإنما نحن متطفلون عليها وقد سرقناها من العرب أصحابها . نحن مصريون واللغة المصرية هى لغتنا ..

(تعبير السرقة) فى هذا المجال أشد ما يكون غرابة) ويختتم الريحاني حديثه قائلا : « أخيرا اللغة العربية لغة يجب أن نمحوها من قواميسنا وصحفنا ولا ننطق أو نتكلم بها مطلقا ، فلا هى تصلح لنا ولا نحن نصلح لها .

ويقول زكى رستم فى « الصباح » بتاريخ ٢٨ يوليه ١٩٢٩ : « فى رأيى واعتقادى أن اللغة المصرية أى اللغة العامية هى اللغة التى يجب أن تمثل بها الروايات المصرية العصرية ... اللغة العامية كما نسميها نحن فى مصر هى فى الحقيقة لغتنا القومية وليس لنا غيرها . أما اللغة العربية فهى لغة أجنبية عن أهل مصر . ويكفى نعتهم إياها بالعربية نسبة إلى العرب . وهم أمة لها وطنها وقوميتها ولا صلة لهم بنا سوى أنهم دخلوا بلادنا يوما كغيرهم من المستعمرين . » ويتساءل زكى رستم مستنكرا : « وهل يمكن أن

يتكلم فلاح مصرى أو امرأة مصرية عجوز من الطبقة السفلى بلغة أهل قريش ونقول إن هذا يؤثر فى الجمهور ويسترعى سمعه ؟ »

ويعبر المؤلف المسرحى أنطون يزبك عن رأى متطرف مماثل فيعزو فى « الصباح » الصادرة فى ١٨ أغسطس ١٩٢٨ ما وصلنا إليه من تأخر إلى التأليف المسرحى باللغة الفصحى . « أحبذ التأليف المسرحى باللغة العامية فقط ، لأنها لغتنا الوحيدة وليس لنا لغة أخرى غيرها ، أما اللغة الفصحى فهى لغة القواميس والمتاحف؛ وإن كنا نفهمها ولكننا لا نشعر بها . والتأليف المسرحى أساسه الشعور إلى أقصى حد فإذا ألفنا باللغة الفصحى فاتنا ذلك الشعور العميق ، و لم يبق لنا سوى قشور سطحية لافائدة منها البتة. وإنى لأفضل اللغة العامية فى كل التأليف ليس فقط فى القصص الروائية وأرى أن السبب الوحيد لتأخرنا هو تأليفنا بالفصحى . » ويشتط أنطون يزبك فيقول إنه لابد أن يحدث أحد أمرين : « إما أن يتعلم الناس كلهم اللغة الفصحى ويعودون كما كانوا فى البادية . وإما أن تقتل هذه اللغة قتلا وتحل محلها اللغة العامية جهارا وفى جرأة . »

ولكن نفرا آخر من المشتغلين بالمسرح دافع عن العامية فى اعتدال وليس بمثل ذلك الشطط والغلواء . يقول يوسف وهبى فى «الصباح» بتاريخ ٢١ يوليه ١٩٢٩ : « الرواية المصرية يجب أن تكتب

باللغة العامية لأنها إذا كتبت بغيرها فإنها تكون خطأ محضا لأنها لا تتفق مع الطبيعة ... وما دامت اللغة العامية هى اللغة التى يتفاهم بها الشعب فى حياته اليومية فيجب أن تظل هى لغة المسرح فى الروايات المصرية المؤلفة ، لأن المسرح وظيفته تمثيل الحقائق ، وتأليف الروايات المصرية باللغة العربية الفصحى بعيد كل البعد عن الحقيقة والواقع . » ومعنى هذا أن يوسف وهبى يرى أن تقتصر الفصحى على الترجمات والمعربات فقط ، أما المسرح المحلى فلابد من الكتابة له بالعامية .

وأدلى بشارة واكيم بدلوه فى الدلاء فكتب فى الصباح بتاريخ ١٨ أغسطس ١٩٢٩ مدافعا عن العامية بقوله : « رأيى أن الروايات المصرية لا تصلح فيها غير اللغة العربية الدارجة مع مراعاة أخلاق ونفسية الأشخاص . ويمكن التعبير بالدارجة عن مزايا واصطلاحات وألفاظ لا يمكن الوصول إليها باللغة الفصحى . والدليل على ذلك أن لدنيا فطاحل المؤلفين نظير المرحوم المأسوف على غض شبابه تيمور بك . وهو كما لا يخفى شاعر وأديب وكاتب إجتماعى واخلاقى وفيلسوف ماهر كان فى استطاعته أن يجعل «الهاوية» و« عبد الستار أفندى » و« العصفور فى القفص » نظما لا نثرا فقط . ولكنه فضل اللغة الدارجة لتوفر مزاياها وموافقتها مع الطبيعة والأخلاق . ثم ابراهيم بك رمزى وهو الكاتب الروائى

القدير صاحب (شجرة الدر) و (تيمور لنك) و (الحاكم بأمر الله) و (البدوية) الخ الخ لم ير بدا من كتابة (دخول الحمام مش زى خروجه) باللغة الدارجة نظرا للضرورة . وأخيرا الأستاذ أنطون يزبك المحامى الذى لا يترافع ولا يحرر عرائض دعوى موكليه ولا نتائجه ومذكراته إلا باللغة العربية الفصحى قد ألف (عاصفة فى بيت) و (الذبائح) و (العواصف) وقد نجحت جميعها تماما باللغة العربية الدارجة . » وفى رأى بشارة واكيم أن اللغة العامية سوف تستمر فى أن تكون لغة المسرح حتى ينتشر التعليم الاجبارى فى كل بقعة عربية وحتى تصبح اللغة الفصحى هى لغة التفاهم بين الناس .

ويقول المؤلف المسرحى عباس علام فى الصباح بتاريخ ١٥ سبتمبر ١٩٢٩ إنه كان من أكبر المؤيدين لاستخدام الفصحى فى التأليف المسرحى . ولكنه تبين له خطأه فتحول إلى الكتابة باللغة العامية ويسوق عباس علام دليلا على خطل الرأى القائل بضرورة كتابة المسرحيات باللغة العربية الفصحى ، فيقول : « تعرف ولا شك أن شوقى بك أمير الشعراء وضع نشيدا مصريا فى وقت كانت الأمة فيه أحوج ما تكون لنشيد ، وكانت على أكبر استعداد لترديد نشيد وطنى ، ولحنه المرحوم الشيخ سيد درويش وألقته علينا فرقة حديقة الأزبكية مرتين فى كل مساء لعدة سنين . ومع ذلك هل سمعت

أحدا ينشده ؟ هل تعرف أنت منه شيئا ؟ بينما لا تجد إنسانا فى مصر لا يعرف أغنية (شم الكوكايين خلانى مسكين إلخ) . وما ذلك إلا لأن واضع منولوج شم الكوكايين عرف كيف يخلد أغنيته فوضعها باللغة التي يفهمها الشعب ويتكلمها . وأخيرا رأيى الذى لا أحيد عنه هو أن نقتصر فى مؤلفاتنا المصرية العصرية على اللغة العامية المتكلم بها . فإذا ما أتى اليوم الذى يصبح فيه كل الشعب يتكلم العربية فحينئذ يجوز لنا أن نكتب بالعربية . »

آراء تناهض استخدام اللغة العامية :

نشر طه حسين مقالا فى « الجريدة . بتاريخ ١٦ أكتوبر ١٩١٢ (ص ٥ ، ٦) عبر فيه عن أسفه من استخدام اللغة العامية فى المسرح ورجائه فى أن تحرص الأجواق المصرية الجديدة على سلامة اللغة العربية ونقاوتها . يبدأ طه حسين مقاله بالتنويه بأثر التمثيل فى رقى اللغة العربية أو انحطاطها فيقول : « لا أضع نفسى موضع الحاكم على التمثيل بالصحة والفساد أو الرقى والانحطاط لأنى لست من أهل العلم به ولا النبوغ فيه . وإنما أدع ذلك إلى من عرف هذا الفن ودرسه فى مصر وفى بلاد الغرب فاستطاع أن يعرف ما بين النوعين العربى والغربى من جهات الاتفاق والافتراق . أما أنا فلى أن أبحث عنه من جهة واحدة أرى أنى قادر على البحث عنها والخوض فيها وهى تأثيره فى اللغة .

فإن مما لا شك فيه أن الجمهور يتأثر بما يسمع فى قصص التمثيل من ألفاظ كما يتأثر بما يرى من مشاهد . فكما يحرص المؤلف لقصة تمثيلية على أن تكون مشاهدها حسنة رائقة ومؤثرة فى النفوس متسلطة على القلوب يجب أن يحرص على أن تكون ألفاظها بهذه المنزلة ، بل إن تأثر الجمهور بالألفاظ أشد من تأثره بالمشاهد ، لأن الألفاظ كثيرا ما تنطبع فى حافظته فينطلق بها لسانه فى مواطن كثيرة تشبه موردها الذى وردت فيه . ولا سيما إذا كانت حكمة بالغة أو كلمة نابغة صدرت عن رجل كبير أو سلطان ذى قوة .فإن الجمهور إلى تقليد العظماء أميل وبمحاكاتهم أشغف وأكلف وعلى تأثيرهم أحرص ما يكون . »

ويعبر طه حسين عن استيائه من أن المشتغلين المسرح المصرى لا يظهرون الاهتمام الكافى بسلامة اللغة العربية ومن التجاء الكثير منهم إلى استخدام العامية ، كما أن الأمل يحدوه فى أن تعمل الفرق المسرحية الجديدة على ترقية لغة المسرح والنهوض بها . يقول : « على ذلك كنا نحضر القصص التمثيلية . فما أشد ما نتألم إذا سمعنا كلمة خرج بها المؤلف أو المترجم من موضعها وأنزلها فى غير منزلتها فى استعارة نابية أو تشبيه فاتر أو وصف غير جميل . وكان كثير من الناس ينالون كتاب القصص بالنقد ويلحون عليهم فى أن يتوخوا اصابة المنطق فيما يكتبون . أما الآن فقد نرى أنفسنا بين يدى نوع جديد من التمثيل كتبت قصصه

بأزجال العامة ومثلت فى الملاعب بمرأى ومسمع من الجمهور وهو بها لاه ولها محب ، فلسنا ندرى ماذا يكون مكان المنصف من هذا التمثيل أيمدح أم يلوم . نحرص على اصلاح اللغة العربية وبسط ظلها على الألسنة المصرية بمقدار ما نقبض من ظل اللغة العامية عن هذه الألسنة . ونرى أن التمثيل وأشباهه مما يجرى فيه القول النافع البليغ مجرى الخطابة بين يدى الجمهور ومن أوضح السبل إلى هذا الغرض . وكنا نشجع التمثيل القديم على ماكنا نجد فيه من خطأ فى الصناعة وسوء اختيار فى القصص لأنه ينطق على أقل تقدير بلغة أدنى إلى الاصابة من لغة العامة . فلما ظهر التمثيل الجديد فرحنا به وتوسمنا الخير فيه . أملنا أنه سيجمع إلى الاتفاق الفنى اجادة للفظ واصابة الاعراب . فإذا اليوم نرى التمثيل الجديد قد ظهر فى ثوب من الأزجال رث وأطمار من العامية البالية أقل نصيبها من الضرر أنها أبعد عن مكان العبرة وتجعل التمثيل أمام أعينهم نوعا من اللهو والمجون . لقد كنا نعتذر عن الممثلين فى هذا الخطأ لو أن هذه الأقاصيص العامية مصرية الوضع لا يمكن تحويلها إلى العربية الفصحى لأنها كذلك صدرت عن مؤلفها ، وهى تعد نافعة تهدى الناس إلى الحق وإلى صراط مستقيم . أما وهذه الأقاصيص أوربية المنشأ كتبت بالفرنسية الراقية وترجمت فى أوائل النهضة إلى العامية المنحطة فلا نجد لمحبيها عذرا مقبولا .

فقد كان من اليسير اعادة النظر فى هذه الأقاصيص وترجمتها إلى اللغة الفصحى . وكثيرا ما يترجم الكتاب مرتين لخطأ فى النقل أو ركة فى عبارة الناقل وتاريخ الترجمة عند العرب مملوء بذلك .

وفى ختام مقاله يذهب طه حسين إلى احياء فن الزجل وترقيته والاستفادة به فى الأدب المسرحى ، فضلا عن أنه يزجى النصيحة إلى أصحاب التمثيل الجديد بالحرص على سلامة اللغة فيما يعربون من مسرحيات (من الواضح هنا أنه يقصد فرقة چورج أبيض فهى التى تكونت فى عام كتابة المقال) . يقول طه حسين فى هذا الشأن :

« بقى وجه واحد من الاعتذار عن الممثلين ، وهو أن الزجل من فنون الشعر العامى حسن التأثير فى النفس قادر على سحر القلب فخليق بنا أن نحييه ونجعله من فنون الخاصة أيضا كما هو من فنون العامة . ولسنا بأرفع قدرا من خاصة الأندلس وعلمائها الذين كانوا يكلفون بالزجل ويرغبون فيه . هذا حق ولكن بعد أن نجيد اللغة العربية ونحسن الاستفادة منها والانتفاع بها واصلاح مالها من شعر نافع وقصد حسن . إن الذين يحضرون هذا التمثيل أكثرهم أو كلهم من الشبان المتعلمين . فليس من المعقول أن يعتذر بعجزهم عن فهم العربية . فإنهم يحسنون فهمها إذا مثل لهم أوديب أو عطيل . فإلى أصحاب التمثيل الجديد نتقدم بالنصيحة الخالصة

أن يعيدوا النظر فى هذه الأقاصيص فيترجموها إلى العربية الصحيحة إذا لم يكن بد من تمثيلها . فإن من سوء النصح للأمة أن يقيموا من هذه اللهجات العامية لسان العرب أو مترجم التمثيل ؟ »

وكتب جورج طنوس مقالا فى نفس الموضوع بعنوان « اللغة العربية والتمثيل فى مصر » نشره فى جريدة « المقطم » بتاريخ ٣١ يناير ١٩١٤ (ص٢) تناول فيه أثر التمثيل فى اللغة والأخلاق معا . فقد دعاه جوق عبد الله عكاشه لمشاهدة تجربة تمثيل مسرحية جديدة ألفها خليل مطران باللغة الفصحى بعنوان «طارق بن زياد» . يقول جورج طنوس فى هذا الشأن : « وإنى لأذهب مع القائلين بأن فى مقدرة الكاتب الروائى خدمة اللغة مع الأخلاق فى آن واحد إذا أجاد الانتقاء والانشاء . وهل بيننا من ينكر ما لحضرة الناثر القدير خليل أفندى مطران من فضل الأسبقية والتقدم باظهاره رواية عطيل التى مثلها جوق جورج أبيض بتلك اللغة العالية التى تعد محاضرات لغوية تلقى على السامعين . إنه والحق فتح بابا كان موصدا من قبل وسهل لسواه دخوله . ويسرنى كثيرا أن لا تكون عطيل الرواية الأولى والأخيرة من نوعها . فقد أطرف خليل أفندى مطران عالم الأدب واللغة والتمثيل برواية عربية تأليفية أسماها (القضاء والقدر) وسيظهرها قريبا جوق عبد الله عكاشة وأخواته على مسرحه الجديد . والذى يزيدنى طربا أن كاتبا عربيا صحيحا

من امراء القلم وضع رواية عربية عن طارق بن زياد الفاتح العربى المشهور وسماها باسمه ودفعها إلى هذا الجوق أيضا ، فعنى بها كل العناية ودعا جمهورا من الفضلاء والأدباء لحضور تجربة تمثيلها وابداء ملاحظاتهم وآرائهم فيها . ولكنى لا أرمى بهذه العجالة إلى نقد تمثيل تلك الرواية بل غايتى ابداء كلمة من شأنها تنشيطا لأئمة اللغة العربية ونصرائها على العناية بفن التمثيل الجليل. ولا سيما وأنه والصحافة صنوان في خدمة الاجتماع ، أول ما يسترعى انتباهى من الرواية لغتها الفصحى التى دلت على اقتدار الكاتب وسعة اطلاعه والمامه بفرائد اللغة ومصطلحات العرب حتى يخيل إلى السامع أنه سمع إحدى نفثات ابن العميد الكاتب الكبير أو غيره من أمراء البيان ، وأبدع المؤلف أيضا فى اظهار أخلاق العرب أيام الفتح وما كانوا عليه من تعفف وبأس وبعد عن مواطن الدنايا . وبالجملة فإن رواية (طارق بن زياد) سيكون لها فى عالم التمثيل شأن يذكر . فحبذا لو كثر الكاتبون الذين على شاكلة مؤلفها البليغ وشاعرنا النابغ خليل أفندى مطران وحبذا لو ظل جوق عبد الله عكاشة وأخوته مثابرا على انتقاء الروايات العالية ولا سيما ما كان منها مصرى الموضوع أو عربيه . إنه إن فعل ذلك فقد ضمن إقبال الأمة عامة والطبقة الراقية خاصة .

ويلفت نظرنا فيما تقدم أن المشتغلين بالمسرح فى دفاعهم

عن أنفسهم كانوا يضطرون - لتهدئة خواطر الرجعيين والمحافظين - إلى إبراز ما فى الفن المسرحى من عظات وجوانب أخلاقية فيها نفع للناس . ويلفت نظرنا أيضا أن چورچ طنوس يعتبر الفن المسرحى صنوا للصحافة . وهذه نظرة لا تليق . فالفن أرقى وأسمى من الكتابة الصحفية العابرة والخفيفة . وأحب فى هذا المقام أن أبدى ملاحظة مفادها أنه فى عام ١٩٢٤ تعرضت فرقة چورچ أبيض - رغم ما يذكره چورچ طنوس من حرصهما على استخدام الفصحى - للهجوم بسبب تمثيلها مسرحية « شرف الأسرة » باللغة العامية ، وخاصة عبد الوارث عسر الذى مثل دور القسيس (فراباولو) فى مسرحية « الشرف والوطن » ، الأمر الذى اضطر سكرتارية فرقة چورچ أبيض إلى إذاعة بيان على الناس عن لغة الروايات فى جريدة المقطم بتاريخ ٢٢ أكتوبر ١٩٢٤ (ص ٣) جاء فيه : « سمعنا كثيرين يبكون اللغة العربية التى نكبت باستعمال اللغة العامية فى روايتى (شرف الأسرة) و (عاصفة فى بيت) ونحن لا يسعنا إلا أن نمسح دموع الباكين ونفهمهم أن المسرح لم يكن فى أمة من الأمم موقوفا على أدب اللغة . ولكنه الصورة الصغرى للعالم الأكبر . وإذا لم تكن الصورة صادقة من كل وجوهها كان المصور جاهلا أو مزيفا .. نحن نصور الطبيعة فيجب أن نظهرها كما هى . أما اللغة فدعوها جانبا . إنها

رغم كل شئ لغتنا الرسـمية ولا نكتب الروايات التاريخية إلا بها ، والمسئول عنها هم الأدباء والشعراء والكتاب . أما المسرح فلا شأن له بها في مايخالف الطبيعة ، ويضيف البيان قوله أن بعض المؤلفين يحاولون صرف النظر عن ضعف مسرحياتهم بالالتجاء إلى الفصحى ، وبالألفاظ الضخمة والجمل المرصوصة والخطب الأخلاقية أو الحماسية . لينتزعوا تصفيق الجمهور انتزاعا .

ورد ناقد المقطم الفنى على بيان فرقة جورج أبيض بقوله إنه لا يعارض استخدام العامية إذا دعت الضرورة الفنية إلى ذلك . وإن استخدام العامية فى « عاصفة فى بيت » له ما يبرره لأن هذه المسرحية تدور على قرويين فى حين أن شرف الأسرة يجب صياغتها بالفصحى لأنها تحتوى على قائد وأسرة متمدنة وطبيباً ويدافع ناقد المقطم عن استخدام الفصحى كمبدأ عام فيقول : « أما فى ما يختص باللغة عامة فإن من أهم أغراض المسارح تشجيع الأدباء وتصحيح اللغة وتعميم آدابها ما أمكن إذ أن الأمة تحيا بحياة لغتها وتموت بموتها » .

ونشرت جريدة المحروسة مقالا بعنوان « لغة التمثيل » بتاريخ ٢٨ ديسمبر ١٩١٥ (ص٢) يقول فيه كاتبه : « نذكر أننا منذ شهر اقترحنا على طائفة الكتاب المشتغلين بوضع المؤلفات العربية

أو التعريب عن اللغات الأجنبية أن يوجهوا عنايتهم إلى وضع ألفاظ عربية مرادفة للألفاظ الإفرنجية التي يضطرون إلى وضعها بحالها ضمن عباراتهم فتمتزج بها امتزاجا معينا ربما أخذه الناس علينا دليلا على نقص اللغة العربية وقصورها عن التعبير وضيقها عن أن تسع ألفاظا حديثة لمسميات مبتدعات جديدة . ولقد وقفنا على طائفة من هذه الألفاظ حول لغة التمثيل نشرتها الأهرام الغراء لواضعها (اسماعيل أفندى عبد المنعم) وحضرته من موظفى إدارة التعليم الفنى والزراعى والتجارى ومن المشتغلين بتعريب بعض الروايات ومن الذين لهم ولع بالفنون الجميلة . أما هذه الألفاظ فقليلة يمكننا ايرادها فيما يلى مبتدئين بالكلمة العربية ثم الدخيلة . ملهى (تياترو) - شعبة (جوق) - مسرح (مرسح) - متكأ (فوتيل) - مقعد (ستال) - شرفة (لوج) - خدر (لوج حريمى) - طنف (فوتيل بلكون) - مظلة (أمفتياتر) - مأساة (تراجيدى) - مجانة (كوميدى) - ملحنة (أوبريت) . » ويعترض كاتب المقال على زعم اسماعيل عبد المنعم من أن جميع هذه الكلمات من تعريبه قائلا إن الكثير منها شاع فى الوسط المسرحى وفى الصحف التى تتداول أخبار المسرح . ورغم هذا فإنه يتقدم بالشكر للمعرب على اجتهاده . وإذا دل هذا المقال على شىء فإنما يدل على حرص البعض على تعريب كل ماله صلة بالمسرح بلسان عربى سليم .

ونشر عباس حافظ سلسلة من المقالات فى جريدة « المنبر » بعنوان « الروح العامية فى آداب المسرح المصرى » بتواريخ ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٨ مارس ١٩١٦ عبر فيها عن اشمئزازه من تسلط الدهماء والسوقة على المسرح المصرى لغة وتمثيلا ومن استجابة المشتغلين به - وعلى رأسهم سلامة حجازى - لأذواق العوام المريضة المنحطة مبغاة الكسب وطمعا في الارتزاق ، الأمر الذى لا يهدد لغة المسرح فحسب بل يقوض أركانه من الأساس ورغم هذا يعبر عباس حافظ عن اشفاقه على الشيخ سلامة الذى تضطره قسوة الحياة أن يغادر فراش المرض ليمثل رغم ضعفه ووهنه أمام النظارة السفهاء الذين لا يرحمون شيخوخته العاجزة ، فضلا عن اشفاقه على المجهودات التى يبذلها چورچ أبيض من أجل الارتقاء بالمسرح المصرى . ويعطينا عباس حافظ أمثلة على تسلط الدهماء فيشير إلى بئس المآل الذى آلت إليه مسرحية أجا ممنون الذى سبق لسلامة حجازى أن مثلها بعنوان (الرجاء بعد اليأس) والتى عربها عن راسين أديب مشهود له هو نجيب حداد . ولكن فساد الذوق العام تضافر مع قسوة الحياة على ارغام كل من معربها نجيب حداد وممثلها الشيخ سلامة على مسخها بحيث صارت شيئا يختلف كل الأختلاف عما أراده لها مؤلفها . ويحمل عباس حافظ حملة شعواء ليس على انحطاط ذوق الشعب المصرى فحسب

بل أيضا على سلفيته التى تجعله يرسف فى أغلال العبودية التى لايستطيع منها فكاكا . يقول عباس حافظ فى « المنبر » بتاريخ ١٥ مارس ١٩١٦ (ص٦) : « نحن شعب مريض لم يجتز بعد طور الطفولة الانسانية ولا نزال نعانى جملة من ضروب الانحطاط الذى نزل إلينا من ناحية الماضى وفساده . ولا تزال القوانين الطبيعية تعمل على محاربتنا وتعطيل نمائنا لأننا نأبى إلا أن نعيش بأرواح الذين عاشوا قبلنا ونستمد كل وجوه آدبنا من سلسلة الأكاذيب المخيفة التى تطالعنا من وراء القبور ... وليس الذهاب فى احترام الماضى وأهل الماضى إلى حدود العبادة العمياء إلا ضربا من الوثنية لا يصلح اليوم إلا للشعوب الطفولية المتأخرة .»

ويتناول عباس حافظ أثر الدهاء فى انحطاط لغة المسرح فيقول فى مقاله المنشور بتاريخ ١٦ مارس ١٩١٦ (ص٢) : « نعود الآن إلى لغة المسرح والأساليب الفاشية فى أكثر رواياته الجديدة والقديمة فنقول إن الروح العامية لا تزال تنساق فى لغة المسرح وإن الأساليب المريضة المتهدمة والعبارات السوقية العاثرة لا تزال تذيع فى أكثر آداب التمثيل ودراماته وأن جملة منها لا تكاد ترتفع عن لغة الأقاصيص والمواويل ولا ينقصنا إلا خفقة الرباب ورنين الطبل والمزمار . والباعث على هذا أن الذين يقومون على شئون المسرح

لا يركنون فى رواج تجارتهم إلا إلى الأميين والعوام والمولعين بالأساليب (العنترية) وضجة الألحان (الهلالية) وأنهم لا يستعينون فى وضع الروايات وتعريبها إلا بطائفة مخصوصة من الكتاب لم يأخذ أكثرهم بنصيب كبير من الأدب ولم يتوفروا على اتقان اللغة ولم يدركوا شيئا من روح الفن بل تراهم يسقطون على كل أسلوب وخم أو عبارة نابية . وأهل المسرح لا يعنون بمسألة اللغة لأنه ألقى فى روعهم أن اللغة البريئة من الخطأ وشوائب العجمى قد لا يتذوقها العامة ولا يستطيبها أعلام التياترو . فهى لهذا جديرة بأن لا تدخل عليهم أو تدنو من عملهم . ولكن فاتهم أن العهد الذى كان العامة فيه هم المقدمون بالامتياز والايثار عهد خليل واسكندر فرح والشيخ واميليا قد كاد يدخل فى حدود الموت وأن المهذبين هم الذين يعنون بالمسرح اليوم ويبتهجون لرؤيته . ومن قال لهم إن اللغة العذبة السلسلة الخالصة من مقادر العامية ومناكر العجمى لا تؤثر على قلوب العامة ولا تقع من أذهانهم أو تحلو فى أسماعهم . ونحن نرى أن اللغة الصحيحة النقية هى أرد على الناس بطبقاتهم من المريضة الشوهاء الفاسدة . وكذلك نقول إن رواية (أجا ممنون) تضرب بعرق راسخ فى عامية اللغة وسوقية الأسلوب على الرغم من أنها بقلم رجل يعتقد أنه كان أديبا مهذبا سامى الروح كبير الاطلاع عذب الأسلوب وهو المرحوم الشيخ نجيب الحداد . ولشد ما اندهشنا

للأساليب المواويلية المخيفة التي فشت في رواية (أجا ممنون) ، وهذه القصائد المنحطة التي احتوتها ، وأنها خرجت من قلم رقيق الأسلوب أعجبنا بتعريبه ولا سيما في (غصن البان) . ولكن تاريخ الشيخ نجيب الحداد هو تاريخ مئات الكتاب المبدعين الذين قتلتهم عامية العصر الذي عاشوا فيه وأكرهتهم مطالب المعدة على أن ينزلوا عن نبل أذهانهم إلى درك العامة . وماذا ترى يستطيع الكاتب الكبير الروح أمام هذه القوة المخيفة التي يحشدها الغوغاء لمحاربة كل ذهن مفكر خصيب . وأنت تعلم أن الطبيعة لا تزال أقوى من الانسان وأنها لا تفتأ تصرخ في الأحشاء طالبة وسائل الرزق والطعام . وأمام الجوع ينهزم أكبر الأقوياء . وإذا كان ذلك كذلك فلا غرو أن يكون نجيب الحداد الرجل الأديب النبيل الذهن والروح قد عاش ومات ضحية جهل الناس وفسادهم . » وحتى نتدارك ما قد نقع فيه من خطأ في الفهم نتيجة قراءة مقالات عباس حافظ ، فنظن أن مسرح سلامة حجازي كان يقوم على اللغة العامية وحدها ، أرى أنه من المفيد أن نذكر أن الشيخ كان يتأرجح بين استعمال الفصحى أحيانا والعامية أحيانا أخرى .

وبالنظر لأن اللغة العربية في مطلع القرن العشرين تعرضت لهجمات شرسة ضارية فقد خف حفني ناصف مع الكثير من أنصارها لنجدتها وانبرى للدفاع عنها ضد الذين نادوا بضرورة

استخدام الألفاظ والمصطلحات الأجنبية وعدم اضاعة الوقت وتبديد الجهد فى استحداث ألفاظ ومصطلحات تقابلها باللغة العربية ، ويرتكز دفاع حفنى ناصف عن اللغة العربية على أصالتها وثرائها وقدرتها المدهشة على استيعاب كل جديد . وألقى حفنى ناصف خطبة تدافع عن الفصحى نشرت جريدة الممتاز جانبا كبيرا منها بتاريخ ٢٢ و ٢٨ ديسمبر ١٩١٦ . ورغم أن البحث الذى ألقاه حفنى ناصف هو فى الأساس مبحث فى فقه اللغة والروافد العديدة التى أثرت فى لغة قريش فإن ديباجة البحث تلقى ضوءا على تشكك المتشككين فى قدرة اللغة العربية . ففى مطلع حديثه يقول حفنى ناصف عن التعريب : « أكثر القائلون بتطبيق (سياسة الباب المفتوح) على اللغة العربية من ذكر جمود أمتنا واشتغالها عن الجواهر بالأغراض ووقوفنا موقف المستضعفين أمام الأمم الغربية، ونعوا علينا تحرجنا قبول الدخيل فى لغتنا ورمونا بالرجوع إلى الوراء والنفور من كل جديد والوقوف عند حد ما أماته الزمان ومخالفة سنة اللغات الحية صاحبة الحركة الدائمة التى قدر أهلها أن ينتفعوا بكل ما خلقه الله . إلى آخر ما أتوا به من القضايا الخطابية بقصد التأثير فى أفكار السامعين حتى تخيلوا أن الكلم الأعجمية واجبة الاستعمال فى اللغة العربية حرصا على الزمن أن يضيع فى انتقاء ألفاظ عربية تسد مكانها ، وأن قواعد الاقتصاد

السياسى تقضى بصرفه فى اختراع آلة حربية أو معمل صناعى أو مصرف مالى . ولقد كدت من شدت التأثير أمسك عن الكلام خشية أن أضيع عليكم ساعة يمكنكم فيها أختراع بندقية حديد أو آلة للطيران أو علاج للسرطان . مسكينة الأمة المستضعفة: لا تدرى من أين تؤتى ولا تعرف لتأخرها علة فتذهب مع كل ذاهب وتمشى وراء كل خاطب . ظننا النيل سبب رخاوتنا فعدلنا عنه إلى الآبار فما نشطنا . دخلنا الأزياء الواسعة منعتنا عن الحركة فاستبدلنا بها أزياء ضيقة فما عدونا . وحسبنا اقتعاد السيارات والدراجات يوصلنا إلى المدنية فما تمدنا وما استفدنا . وزعمنا ملاهى التمثيل أقرب سبيل فأبعدنا وعددنا الفنازج (البالو) معارج فما عرجنا وغيرنا العمائم بالقلانس والدور بالبصور وظهور الصامتات ببطون العربات فما أخرجنا كل ذلك عما نحن فيه من الاستضعاف ..»

وتناول الناقد المسرحى فؤاد مشنوق لغة الروايات فى أربعة مقالات نشرها فى مجلة المسرح بتواريخ ٦ ، ٢٠ يونية و ١٨ ، ٢٥ يولية ١٩٢٧ . يقول فؤاد مشنوق إنه من المؤسف أن يلتفت النقاد المسرحيون إلى الأفكار التى تتضمنها المسرحيات فى حين أنهم يكادوا أن يتجاهلوا مشكلة حيوية هى اللغة التى ينبغى أن تكتب بها هذه المسرحيات . ويعبر فؤاد مشنوق فى شىء من السذاجة عن أثر

التمثيل فى لغة المشاهدين ، فيقول : « التمثيل مدرسة والألفاظ التى تجرى على لسان الممثل يكون لها تأثير عظيم فى لغة المشاهدين مثلما يكون لألفاظ المدرس تأثير كبير فى تقويم لسان تلاميذه . » ويفرق هذا الناقد فى مقالاته بين المسرح الراقى الذى يستخدم اللغة العربية الفصحى والمسرح الهزلى الذى يستخدم اللغة العامية . ويصف فؤاد مشنوق خصائص اللغة العربية الفصحى التى تصلح لخشبة المسرح فيقول إنها يجب أن تظهر مكنون المعنى بلا تكلف وأن تخلو من أية مجازات أو كيانات غير واضحة . فالمؤلف المسرحى الجيد : « يجب أن يكون فى كتاباته ناصع الديباجة سهل التعبير واضح القصد غير معقد الألفاظ ليفهم جميع الناس والمشاهدين على اختلاف طبقاتهم كل ما تضمنته الرواية وألفاظها من معان وما ترمى إليه من غاية . فإن الممثل يمثل لجميع الطبقات ، ويرى فؤاد مشفوق أنه نظرا لأن جمهور المسرح المصرى العريض يتكون عادة من أفراد الطبقة الوسطى ومن عامة الناس ، فالسهل الممتنع خير أسلوب يختاره المؤلف لروايته مهما كانت غايته من هذه الرواية التمثيلية ومهما كانت الفرقة التى تمثلها والشهود الذين يحضرونها » ورغم أن هذا الناقد يدافع عن ضرورة استخدام اللغة العربية الفصحى فيما يسميه المسرح الراقى فإنه يبيح للمؤلف المسرحى أن يستخدم الألفاظ الجديدة المستحدثة كما هى فى لغتها

الأصلية » إلى أن يحل علماء اللغة هذه المشكلة ويضعوا أسماء لهذه المسميات تجرى على ألسنة الناس ولا يشكل عليهم المقصود منها عند سماعها » والعذر في الاحتفاظ بالألفاظ الأعجمية دون تغيير أن « قضية هذا النوع من الألفاظ لم تحل إلى الآن بين علماء اللغة العربية ، ولم يزالوا فى أمرها مختلفين متفرقين شيعا وأحزابا . ففريق منهم يرى اختيار لفظ عربى لكل مستحدث مهما كان أجنبيا وغريبا . وفريق آخر يرى تعريب اللفظ الأجنبى إلى العربية وصقله صقلا عربيا جميلا . وهناك آخرون غير هؤلاء وهؤلاء يحبذون استعمال الاسم الافرنجي على حاله دون تعريب أو تحريف . ولعل الرأى الأخير هو الذى يوافق لغة التأليف فى الروايات .

ويهاجم فؤاد مشنوق تدهور المسرح الهزلى فى أعقاب الحرب العالمية الأولى وكيف أنه أصبح خطرا لا يهدد اللغة وحدها بل يهدد الأخلاق أيضا . يقول مشنوق فى هذا الشأن : « ليس أدل على ما أصاب اللغة من التأخر والضعف أنها أصبحت مزيجا من اللاتينية والسكسونية والرومية . وكفى البلد من أضرار هذا المزيج أنه تغلب على لغة البلد الأصلية ولسان أهله لكثرة ما اعتادوه من سماع تلك الألفاظ الأعجمية وكثرة ترديد رواد تلك المسارح لأزجال هذه الفرق ومقاطيعها . ولعل فؤاد مشنوق يشير بذلك إلى مسرح الفرانكو آراب الذى نشره نجيب الريحانى فى الفترة التى تلت الحرب العالمية الأولى .

ونشرت جريدة « كوكب الشرق » مقالا بعنوان « اللغة العامية والمسرح بتاريخ ٦ يناير ١٩٢٨ يقول فيه كاتبه إن أحمد لطفى السيد تراجع عن دفاعه عن اللغة العامية واقتنع بفساد فكرته ، ويستطرد كاتب المقال قائلا : « اللغة العامية تتفاوت بتفاوت الطبقات فتجدها مهلهلة حقيرة البناء فى أحط الطبقات بينما تجـدها أقرب إلى اللغـة الفصحى فى الأوسـاط الراقيـة . ويقـول أيضا : لا نظن أن اللغة العامية تصلح مطلقا للمسرح إلا إذا أخرجنا التمثيل من الفنون الجميلة ، وفى نظره - وهو بادى الغلو والشطط - أن الدعوة لإقامة مسرح محلى إن هو إلا دعوة إلى السوقية : « وإذا نحن سلمنا بنظرية أنصار اللغة العامية أنكرنا أنفسنا وأنكرنا ثقافتنا ونزلنا إلى الدهماء نتحدث بلغتهم ونفكر بعقولهم ونرى الحياة بعيونهم ، وفى رأيه أن دعاة العامية هم فى الواقع دعاة المسرح المحلى الذى يعنى بمعالجة التافه من الأمور ، فى حين أن المسرح العالمى الخـالد يتجـاوز هـذا العـرض التافه ويغوص فى أعماق الفكر وشريف العاطفة ولب المشكلات الاجتماعية : « فإن شكسبير لم يكتب لعصره ولم يكتب ابسن وسوفوكل وموليير لزمن خاص ولا بيئة خاصة ، ولعل أقوى حجة يستند إليها كاتب « كوكب الشرق » فى الهجوم على العامية هو أن العامية لاتخاطب كل الفئات التى يتكون منها المجتمع الواحد .

فضلا عن عجزها الواضح فى مخاطبة نظارة المسرح فى البلاد العربية الأخرى : « على أن للكتابة باللغة العامية صفة عجيبة . ذلك أنها لاتخاطب جميع الطبقات لاختلاف الجهات وتباين اللغة العامية فى المدينة الواحدة فضلا عن الريف والثغور . ثم هى لايمكن أن تخاطب البلاد العربية الأخرى بخلاف اللغة الفصحى فإنها تعيش أبد الدهر إذا ألفت بلغة سامية التعبير . »

ونشرت مجلة الصباح عدة أحاديث ومقالات يناهض أصحابها إستخدام العامية من بينها مقال بعنوان «الرواية المصرية بأية لغة تكون » ظهر فى عددها الصادر فى ١٤ يولية ١٩٢٩ بتوقيع م .ع . يقول م . ع فى بداية هذا المقال : «كان رأينا دائما أن الرواية المصرية يجب أن تكون باللغة العربية الفصحى وأن اللغة العامية لاتصلح مطلقا إلا للروايات الهزلية السخيفة » ويظهر كاتب المقال شيئا من الاحتقار لعقلية عامة الناس من رواد المسارح ، فيقول : « وأحسب أننا لسنا فى حاجة إلى تفهيم عامة الناس تلك المبادىء السامية التى لن يستطيعوا فهمها ، ويرد م . ع على دعاة العامية الذين يرون أنه من غير الطبيعى . أن يخاطب خادم فى إحدى المسرحيات المصرية سيده باللغة العربية الفصحى بقوله إنه إذا كان الأمر كذلك فلماذا نقبل فى المسرحيات المعربة والمترجة أن يتحدث خواجه يلبس قبعة

باللغة العربية الفصحى . ويعلق كاتب المقال عن المناصرين لاستخدام العامية بقوله : « فلو طاوعنا هؤلاء الأنصار على عقولهم لسمحنا للخادم أن يخاطب سيده باللغة العامية ، ولن يكون فى ذلك بأس ولكن يجب أن يفهم أيضا أنه ليس هناك من بأس لو تكلم باللغة العربية الفصحى » .

ويهاجم توفيق عبد الله استخدام العامية فى المسرح فيقول فى مجلة «الصباح» بتاريخ ١٨ أغسطس ١٩٢٩ : «رأيى هو الميل إلى اللغة العربية الفصحى والتمسك بها فى نهضتنا الأدبية والمسرحية . كما أنه يرمى دعاة العامية بالجهل بالفصحى . ويستند توفيق عبد الله في دفاعه عن الفصحى إلى أن اللغة العامية متعددة اللهجات الأمر الذى لايساعد على إشاعة التفاهم بين جميع الفئات والشعوب ، فضلا عما فى استخدام العامية من نكران للتاريخ وللأدب العربى كله . ويختتم توفيق عبد الله حديثه بقوله : « إن الدعوة إلى اللغة العامية كالدعوة إلى تغيير الحروف العربية بالحروف الإفرنجية كما سنته تركيا أخيرا . ففى الدعوتين قضاء على تاريخ ولغة أمة ودينها وعوائدها وقوميتها . »

ويقول حبيب جاماتى فى نفس العدد المشار إليه من مجلة «الصباح » : « رأيى الخاص بالاختصار هو أن تعرب أو تؤلف الروايات ذات الموضوع الأجنبى وجميع الروايات التى هى من نوع

الدرام سواء كانت تاريخية أم عصرية باللغة العربية الفصحى مع الاعتبار بأن الجمهور يمج التعقيد فى التعبير فيجب إذن أن تكتب الروايات بأسلوب عربى سلس كلغة الجرائد مثلا أو أرقى منها بقليل أما اللغة العامية فإنها لاتصلح فى نظرى إلا فى روايات الكوميدى والفودفيل والريفيو ، وبالاختصار فى نوع الروايات المضحكة المسلية خصوصا إذا كانت هذه الروايات عصرية . ويقول حبيب جاماتى فى ختام رأيه : « على كل حال فأنا من خصوم اللغة العامية إذا أريد كتابة الروايات الجدية أو الدرام بها . ولست من المتساهلين إلا إذا استعملت هذه العامية فى الروايات الفكاهية فقط التى أشرت إليها .

ولعل أعنف هجوم على العامية ذلك الهجوم الذى شنه محمد على غريب فى « الأخبار » بتاريخ ١ ديسمبر ١٩٢٨ (ص ١) وهجوم آخر نشره كاتب لم يشأ أن يذكر اسمه فى مجلة « الصباح » بتاريخ ١ سبتمبر ١٩٢٩ . يقول محمد على غريب فى مقاله المشار إليه بعنوان « لغة المسرح : العربية والعامية » إن لغة المسرح ينبغي أن تكون لغة عربية صحيحة وخالية من أي تعقيد . ويتهم غريب دعاة العامية بالسخف والتحنث والسفه فضلا عن الجبن وانحطاط المدارك كما يتهمهم بأنهم دعاة تبشير يسعون إلى إضعاف لغة القرآن بأنهم أعوان للاستعمار الغربى الذين ينفذون دسائسه

ومكائده . يقول غريب في هذا الشأن : أنه من الظلم أن ندعى أن أفكارنا الآن خلصت من أدران الدسائس الأجنبية وأننا لا نسير حثيثا فى طريق غير مأمون ، وهذه المعاهد الأجنبية والمنشآت التبشيرية تتعاظم ويتفاقم شرها ، وأنها لم توجد لخدمة العلم والثقافة كما يدّعون وإنما وجدت لتناهض الروح الدينى ، ولتستبق الاستعمار بالدعاية وبث الأفكار الماحقة ، ويختتم غريب مقاله بقوله : « إن الدعوة إلى العامية دعوة إلى الجهالة والجمود .. وعبث بتراث مجيد خلفه لنا أجدادنا العرب » .

ولا يختلف الخطاب الذى أرسله إلى مجلة «الصباح» كاتب لم يشأ أن يفصح عن اسمه عما يذهب إليه محمد على غريب من آراء ، ففي هذا المقال نطالع ما يلى : « إن الدعوة إلى الكتابة باللغة العامية قديمة العهد وليست حديثة والذين دعوا إلى العامية ليسوا من أبناء العربية بل هم جماعة المبشرين والمستشرقين من المستعمرين الأوربيين ، فإن أبناء العربية لم تخطر لهم مثل هذه الفكرة الجهنمية على بال قبل أن تتسم عقولهم بتلك الدعوة . » وهى دعوة أجيرة « الغرض منها هو انتشار العامية لا لنشر العلم بل لقتل الفصحى ولتموت لغة القرآن وهذا بيت القصيد : » ويتهم كاتب الخطاب أنطون يزبك بأنه « أكبر عدو للقومية العربية المصرية لأنه يريد أن يميت اللغة العربية وهى اللغة القومية للأمة المصرية

مضمونة بوجود الدين الاسلامى الذى يدين به أهل هذه البلاد . »
فضلا عن أنه يردد فى خطابه المنشور فى « الصباح » المحاجة المألوفة القائلة بأن جهل المشتغلين بالمسرح بالفصحى هو الذى يغريهم باستخدام العامية ويشيد كاتب الخطاب بمجهودات الشيخ سلامة حجازى - وهو نصف أمى - لرفع شأن اللغة العربية : «اذكروه كيف حمل صغار الباعة فى مصر على حضور التمثيل باللغة الفصحى وحفظ أجزل الشعر العربى وأرقه والتغنى بما فيه من حماسة وفخر وعزة نفس ورجولة تامة ثم قارنوا بينه وبين أساتذة اليوم الذين يمثلون بالعامية وإلى أى حضيض نزلوا بالمتعلمين وربات الخدور بتلقينهم يوميا تلك المهازل القذرة . »
ويختتم الكاتب خطابه بقوله : « فالذين يؤلفون اليوم بالعامية اللهم ما خلا الروايات الهزلية يجنون على القومية المصرية أكبر جناية .. وإنه لمن الغرابة بمكان أن يشير الكاتب هنا إلى القومية العربية .

ونشرت «الصباح» بتاريخ ١١ أغسطس ١٩٢٩ خطابا كتبه سورى يقيم بالأسكندرية هو محمد سعيد زعيم واتهم فيه زكى رستم بالسعى إلى تفكيك العلاقة بين مصر وجيرانها العرب باضعاف لغة القرآن التى تربط بينهم جميعا . كما اتهمه بخدمة مصالح الغرب الذى يسعى للحيلولة دون تضامن الشعوب الشرقية حتى لا تتمكن من التحرر من سيطرته عليها . يقول محمد سعيد

زعيم : « ليس لنا غير اللغة العربية ما يؤلف بين شعوب الشرق التواقة للحرية والاستقلال ورفع كابوس الغرب السائر بقوميات الشرق الخاصة نحو هاوية الاضمحلال . »

وكتب حسنى رحمى المحامى والمؤلف المسرحى فى مجلة «الصباح» بتاريخ ٢٥ أغسطس ١٩٢٩ يقول إن استخدام العامية يجب أن يقتصر على الفودفيل . أما المسرحيات الكلاسيك مثل مسرحيات شكسبير ومثل (الحاكم بأمر الله) و (ثارات العرب) و (طارق بن زياد) و (أوديب الملك) فيجب أن تكتب باللغة العربية الفصحى . ونظرا للعدد المحدود لجمهور هذا المسرح الأدبى الراقى فإن حسنى رحمى يقترح أن تقوم الدولة بمد يد العون المادى والمساعدة الأدبية لأصحاب الفرق التى سوف تتعرض للخسارة نتيجة عنايتها بهذ النوع من التمثيل .

كان الدكتور زكى مبارك مقيما فى باريس حين تفجر هذا الخوار الملتهب بين أنصار العامية والفصحى . فكتب من باريس مقالا نشرته له «الصباح» بتاريخ ٢٢ سبتمبر ١٩٢٩ يعبر فيه عن شديد اعجابه بدفاع كل من توفيق عبد الله وحبيب جاماتى عن اللغة العربية الفصحى . ووصف زكى مبارك فى مقاله ترجمة حبيب جاماتى الفصيحة لمسرحية (العرش) التى مثلها جورج أبيض بأنها ترجمة « تقتل أنصار العامية حقدا وغيظا . » ويهاجم زكى مبارك

ابراهيم رمزى لدفاعه عن العامية ، فضلا عن أنه يرى أن المشتغلين بالمسرح الذين يحبذون استخدام العامية إنما يفعلون ذلك لهدف تجارى محض يتلخص فى إغراء أكبر عدد من المشاهدين لارتياد المسارح . ويختتم زكى مبارك مقاله بقوله إن مصر لا تملك غير العربية ونفوذها الأدبى فى الدول العربية فإذا تحطمت هذه اللغة وزال نفوذها لم يبق لها شىء تستطيع أن تقدمه للأمة العربية .

ويقول إدمون تويما فى مجلة الصباح بتاريخ ٢١ يولية ١٩٢٩ إن هناك نوعين من المسرح فى مصر النوع الشعبى وهو بالعامية والنوع الأدبى وهو بالفصحى . وفى رأيه . «أن يستمر تمثيل النوع الشعبى باللغة العامية بما أنها اللغة الوحيدة التى يفهمها الشعب ومن الواجب ألا نحرم الشعب من التمثيل . » ولكن إدمون تويما يعتقد أن الفصحى - رغم أنها لا تعطى الانطباع بالواقعية - تفوق العامية فى جمالها ودقة التصوير . وفى رأيه أيضا : « أن من واجبنا ألا ننزل للشعب بل أن نضطره للصعود إلينا ، من واجبنا أن ننظر بعيدا فإن اليوم الذى يتقـــرر فيه التعليم الاجبارى هو اليوم الذى يتلاشى فيه الفـــارق الموجود بين اللغـــتين » .وفى حـــديث آخر لادمون تويما منشـــور فى مجـــلة « الصباح » بتاريخ ٢٨ يوليه ١٩٢٩ نراه يدافع عن الفصحى بقوله : « أولا يكون من المضـــحك أن تسمع أشخاص (غادة الكاميليا)

مثلا يتكلمون العــامية ؟ » وإنه « إذا ضاعت اللغة العربية فقد ضاعت القومية العـــربية . » ويرى تويما كذلك أن التأليف المسرحى فى مصر باللغة الفصحى من شأن أن يحقق فوائد مادية . بجانب الفوائد الأدبية لأن الفصحى هى التى تربط بين الشعوب العــربية قاطبة .

آراء معتدلة لا تجد تعارضا بين إستخدام العامية والفصحي :

يتضح لنا من عرض آراء المغالين فى الدفاع عن العامية أن بعضهم اشتط فى غلوائه شططا معيبا فنجيب الريحانى وزكى رستم مثلا ينكران أن اللغة التى يستعملها المصريون فى حياتهم الواقعية تمت بأية صلة للغة العربية . والرأى عندنا أن العامية المصرية رغم تباين لهجاتها إنما هى احدى اللهجات الدارجة المتفرعة من اللغة العربية الأم . ومهما كانت بعض مفرادتها مستمد من أصول مصرية قديمة أو متناثرة بروافد أجنبية فإن أوثق الصلات تربطها باللغة الفصحى . ومهما بلغت الفجوة بين العامية والفصحى فلا مناص من القول إنه ليس للمصريين لغة غير العربية سواء كانت فصحى أو دارجة . وكذلك يتضح لنا أيضا من عرض غلاة المشايعين للغة الفصحى أن بعضهم يضيق صــدره بحرية أى

إنسان فى التعبير عن رأيه وحريته فى أن يخوض ما يشاء من تجارب جديدة ، فمسك بسوط الدين يلهب به ظهور المعترضين والمجددين . فى حين أن مشكلة استخدام العامية أو الفصحى فى المسرح مشكلة حرفية من ألفها إلى يائها ، وليس هناك ما يستوجب استعداء الدين واقحامه فيها . وبعد أن استقر غبار الملاحاة المثار ثبت لنا الآن من الممارسة المسرحية الفعلية أن العامية استطاعت فى السر أن تسجل انتصارا ملحوظا . وعندما يئس المشتغلون بالمسرح المصرى من الوصول إلى حل حاسم لمشكلة العامية والفصحى آثروا تجاهلها جاعلين من العمل المسرحى نفسه المحك الأول والأخير . ورغم أنى لا أوافق على تقديم مسرحيات شكسبير على الخصوص بغير الفصحى فإنى أود أن أرد على مزاعم بعض غلاة المتعصبين للفصحى : -

(أولا) أن المسرح المصرى منذ يعقوب صنوع حتى محمد عثمان جلال (أى حين كان مصريا فى منبته وحين لم يكن قد تأثر بعد بغزو المعربات الشامية الوافدة) كان فى الأغلب يستخدم اللغة العامية كوسيلة للتعبير . وفى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين استبدل المسرح المصرى العامية بالفصحى تحت تأثير معربات الشوام . ولكن بظهور الريحانى والكسار أصبحت العامية لا تنافس الفصحى فحسب بل تهددها أيضا (رغم كثرة المعربات

والمترجمات بالفصحى على مسرح چورچ أبيض ثم رمسيس وفاطمة رشدى) ، الأمر الذى يدل على تأصيل العامية فى المسرح المصرى وعلى أن استخدام العامية لم يكن مؤامرة استعمارية حاكها المبشرون والمستعمرون لطمس الدين الاسلامى أو اضعافه ، بل إن الدعوة لاستعمال العامية كانت فى الأساس مطلبا قوميا يرتبط بانشاء مسرح محلى ينأى ماوسعه النأى عن نفوذ المعربات والمترجمات .

(ثانيا) لقد أثبتت المسلسلات التليفزيونية التى تقوم البلاد العربية المختلفة باخراجها فى الوقت الحاضر أن العامية المصرية استطاعت أن تحطم حواجز المسافات داخل البلاد العربية وأن تخاطب العرب على اختلافهم ، الأمر الذى يؤكد ديناميكيتها وقدرتها المذهلة على الانتشار .

(ثالثا) إن طغيان العامية على المسرح لا يهدد الفصحى بالاندثار . فالفصحى رغم غربتها (وليس هنا مجال البحث فى أسباب هذه الغربة) باقية بقاء الدين .

(رابعا) من الخطل أن نعتقد أن العامية بالضرورة لهجة منحطة فهى تستطيع - إذا عالجها فنان حساس أو شاعر من شعراء العامية - أن تبلغ حدا عظيما من السمو والرقى . ويبدو أن المتعصبين للفصحى يعجزون عن ادراك هذه الحقيقة البسيطة رغم

أن نصيب الندابات المصريات بقدرتهن الفائقة على استخدام العامية على نحو مؤثر للغاية يصم آذانهم كل يوم وكل ساعة ، ورغم أن بعضهم يدرك أن الأدب العالمى يزخر باستعمال اللغة المحلية الدارجة (مثل روايات توماس هاردى الأديب الانجليزى المعروف) . ولعل المتخصصين فى الأدب الشعبى المصرى أقدر منى على إبراز مافى العامية المصرية من سمو وجمال .

وعلى كل حال إذ كان المثقفون المصريون فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين قد أنقسموا بين غلاة المشايعين للعامية وغلاة الرافضين لها ، فقد ظهر بينهم فريق وسط يدعو إلى الاستمساك بكل من العامية والفصحى على حد سواء . وبطبيعة الحال كان بعض هذا الفريق أشد اعتدالا من البعض الآخر . فجورج أبيض مثلا يعبر عن رأى أكثر اعتدالا من الرأى الذى يذهب إليه ابراهيم رمزى . يقول جورج أبيض فى مجلة «الصباح» بتاريخ ٢١ يولية ١٩٢٩ : « فى رأيى أن الروايات المصرية القديمة أو العربية التاريخية يجب أن تكون مكتوبة باللغة العربية السلسة . أما الروايات المصرية الحديثة فمن الواجب ومن الطبيعى أن تكون مكتوبة باللغة العامية لأنها لغة الحياة العادية التى يفهمها الشعب ويحس بها ويتكلمها . »

« وفى نفس العدد المشار إليه من «الصباح» يقول ابراهيم

المصرى إن اللغة الفصحى تصلح لبعض أنواع التأليف المسرحى دون الأخرى ، ومن ثم فإنه ينتصر للغة العامية إذا أراد الكاتب المسرحى أن يصور الواقع أو أن يكتب ذلك النوع من الكوميديات الأخلاقية الخفيفة التى تتناول بعض العادات الشائعة أو تحاول نقد الأعراض السطحية التى تبدو للناظر لأول وهلة فى مختلف الشخصيات الانسانية .

ويقول الكاتب ابراهيم رمزى فى مجلة «الصباح» بتاريخ ٢٥ أغسطس ١٩٢٩ إن الفصحى قمينة بأن تهدم التأليف الكوميدى من أساسه ، فلا سبيل إلى كتابة المهازل إلا باللغة العامية . بل إن بعض أنواع الدرام المصرى لا يمكن تمثيله بغير الدارجة . ويرى ابراهيم رمزى أنه بانتشار التعليم يمكن للعامية السوقية أن تتحول إلى نوع من العامية الراقية . فهو يقول فى هذا الصدد : « إذا قلت الدارجة فلا أقصد السوقية . وإنما أقصد لغة الكلام الدارج بين مختلف الطبقات الممثلة فى الرواية . فإن من هذه الطبقات طبقة المتعلمين أشباههم لهؤلاء لغة خاصة تأتت إليهم من المطالعة ومن التأثر بالأساليب الأوربية فى التعبير . فهى تستعمل لغة كثيرة الألفاظ المستمدة من الكتابة ولا سيما ما كان منها وليد الفكر الأوربى الذى يتناوله المتعلم منذ يدخل المدرسة بطرقه وكتبه وأدبه وفنه وسياسته ومدنيته كلها . واستعمال لغة هذا الفريق المتزايد

العدد والذى ستنقلب الأمة إليه بعد تقرير التعليم على وجه التعميم والاجبار سيؤدى حتما إلى رفع مستوى اللغة .

المسرحية من العامية السوقية إلى نوع من العربية أقرب إلى ما كان ينصح به المرحوم قاسم أمين إذ كان يقول باسقاط الاعراب على نحو لغة تميم تهوينا للتعليم وتقريبا من الأوربية وتوفيرا للوقت – ولو خرجنا عن أسلوب هذه الطبقة إلى العامية أو إلى الفصحى لأسأنا من كل جهة . » ويستطرد ابراهيم رمزى قائلا إن هذه الفصحى الجديدة تصلح لتمثيل المسرحيات التاريخية ، فضلا عن مترجمات الدرام . ويرى ابراهيم رمزى أن التأليف المسرحى فى مصر ينبغى أن يكون مصريا خالصا ، فيركز المصريون جهودهم على رقى أمتهم وحدها بغض النظر عن الدول العربية المجاورة : « إننى أتكلم عن التمثيل ورواياته باعتبار أنه وضع يجب أن يكون قوميا مصريا بحتا . ولذلك لا يهمنى أن لا يفهم مهازلنا وكوميدياتنا جيران تربطنا بهم أبوة اللغة وأصولها . على أنهم إن أبوا أن يكون لهم تمثيل هزلى خاص بهم أو روايات اجتماعية عن مجتمعهم المحلى ولم يعملوا على خلق مرسح قومى لشعبهم فإن لهم فى رواياتنا التاريخية والأدبية ما يكفيهم . ولا يليق بنا ونحن نتكلم عما يجب لمصر أن نشغل أنفسنا بالغير كثيرا ، فنحاول أن نضع روايات تكون بمثابة القاسم المشترك الأعظم .

وعندى أنه يجب على المصريين إذا أرادوا أن يخف حملهم من الدنيا وينشط للمستقبل أن يقولوا كما قال الارلنديون (سن فين) أى نحن وحدنا ويتنبهوا لما تنبه له مصطفى كمال من ضرورة العمل الذاتى المبنى على العقل والمنطق والوطنية المجردة من أى اعتبار جامعى غير جامعة المصرية وحدها . »

ورغم أن مشكلة لغة التمثيل بدأت تظهر مبكرا فى مطلع العقد الأول من القرن العشرين فقد ظلت تلح على الفكر المصرى حتى وقتنا الراهن . نشرت جريدة «مصر» فى ١٣ سبتمبر ١٩٣٠ مقالا بعنوان « كيف يجب أن تكون لغة المسرح » جاء فيه إنه ليس هناك جدال فى أن تكون لغة الروايات الأجنبية المترجمة والمعربة لغة عربية صحيحة يراعى فيها أختيار الألفاظ وتماسك العبارات وقواعد النحو والصرف ويذهب كاتب المقال إلى ما ذهب إليه ابراهيم رمزى من أن لغة المسرح ينبغى أن تكون وسطا بين العامية والفصحى ، أى أن تكون نوعا من العامية الراقية تمهيدا لنشر اللغة العربية السليمة بين جمهور المسرح . يقول كاتب المقال إنه يجب على المشتغلين بالتمثيل أن يلجأوا إلى الحيلة فى تصرفاتهم مع الجمهور « فلا يقذفوه بالروايات الجامدة المعقدة التى لا يسيغها، ولا ينزلوا معه إلى المستوى الذى يرغب فيه سواده من اطلاق العامية ، بل يجب أن يكونوا وسطا بين هذا وذاك ، وأن يمرنوا أذنه

على سماع العبارات العامية الراقية التى تتحدث بها الأوساط الخاصة فى مجالسها ، ثم يتدرجوا به حتى يصلوا إلى ما يريدون من نشر اللغة العربية عن طريق التمثيل ، واتخاذ وسيلة لتهذيب الألسنة وتقويمها . ومن هنا نشأ الفريق القائل بأن لغة المسرح المحلي يجب أن تكون على حقيقتها فلا تقال كلمات عربية على لسان خادم أو فلاح أو مزارع ، ولا يهوى إلى العامية الأفراد المثقفون بل يجب أن يتكلم كل واحد منهم اللغة التى اعتاد التحدث بها ، فالصعيدى مثلا له لهجته والشرقاوى كذلك والجندى والصانع والطالب والمدرس والعالم الأزهرى وبذلك يمكن الجمع بين عرض الحقيقة من غير تزويق وتنميق على المسارح المصرية . والحقيقة لها دائما رهبتها وجلالها وبين تقديم ما يرضى الجمهور من الروايات التى يقبل عليها ، والعمل على تثقيفه أيضا من ناحية ثالثة . »
ويعطينا ناقد « مصر » الفنى نماذج لمسرحيات كتبت على هذا النحو مثل الذبائح والعواصف لأنطون يزبك والفريسة لابراهيم المصرى والدكتور لسليمان نجيب . وفى رأيه أن جميع هذه المسرحيات أدلة كافية على أن الجمهور المصرى يرغب فى أن يرى الحقيقة تمثل على مسرحه من غير حاجة إلى تزويق أو تنميق ، ومن غير أن يلجأ الكاتب إلى وسائل التغيير والتبديل . وما كان يعجز مؤلفو هذه المسرحيات أو غيرهم أن يضعوا رواياتهم باللغة

الفصحى ولكنهم أرادوا أن يؤدوا الواجبين : واجب تهذيب اللسان وارضاء الجمهور ، ولم يرتفعوا إلى حيث لا يفهمهم الشعب . ولم يهبطوا إلى حيث لا يتفق مع كرامتهم بل كانوا بين هذا وذاك وكانت رواياتهم أمثلة عليا للتأليف المسرحى . »

وعسى أن يكون قد أصبح واضحا لنا أن دعاة استخدام العامية أو الفصحى كان لهم - عن وعى أو غير وعى - موقف سياسى . ويتلخص الموقف السياسى لدعاة العامية فى الولاء لمصر قبل كل شىء وفوق كل شىء فى حين أن دعاة الفصحى كان ولاؤهم كل الولاء للعروبة والرأى عندى أنه من الخطل أن ننظر إلى موضوع العامية والفصحى من منظور سياسى فالأديب الحق ليس مستعدا على الأطلاق أن يضحى بالفن فى سبيل السياسة . والأديب الحق لا يسمح لولائه السياسى أن يتدخل فى نظرته الجمالية للأشياء ، فيفسدها ، وإذا وضعنا السياسة جانبا وتكلمنا على الصعيد الفنى المحض ، فإنى زعيم بأن العمل الفنى وحده هو الذى ينبغى أن يحدد طبيعة اللغة المستخدمة فيه . وعندى أن الممارسة الفعلية هى المحك الأول والأخير فى اختيار العامية أو الفصحى أو اللغة الوسط ، وأن التنظير أو الأفكار المسبقة لا يجدى فى هذه المسألة . ويبدو أن هذا ما استقر مؤخرا فى أذهان المصريين . ولهذا نراهم الآن يتجنبون إثارة هذا الموضوع على نحو عاصف كما كانوا

يفعلون في الماضي ويتركون الأمر كله للممارسة وحدها . وبناء عليه فلست أعترض على ترتيب بشارة واكيم لكوميديا « ترويض الشرسة » باللغة العامية رغم أنني أرى أن الفصحى هي أنسب لغة تترجم إليها أعمال شكسبير المسرحية . فموضوع « ترويض الشرسة » يدور حول المرأة « الشلق » السليطة اللسان التي تقل أدبها على كل من يحيط بها أبا كان أو أختا أو خاطبا ، والتي تحتاج إلى زوج يعرف كيف « يشكمها » . وهو موضوع مألوف للغاية وأشد ما يكون التصاقا بالحياة المعاشة ليس في مصر وحدها ولكن في جميع بلاد العالم ، الأمر الذي قد يجعل تقديم هذه الكوميديا بالذات باللغة العامية أفضل من تقديمها بالفصحى .

المسرح والشعر :

كانت المسرحيات المؤلفة شعرا في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين نادرة ومتناثرة . أما المسرحيات الشكسبيرية المعربة شعرا فقد كانت شبه معدومة ، باستثناء ترجمة محمد عفت الشعرية لمسرحية مكبث التي ظهرت عام ١٩١١ . ورغم أن المسرح المصري لم يقدم هذه الترجمة على خشبته فلا مناص من الاشادة بها فهي تدل على موهبة صاحبها الأكيدة وتمكنه الكبير من كلا اللغتين العربية والانجليزية . وبعد أن توفرت على دراسة هذه الترجمة أستطيع أن أقرر أن المثالب التي تشوبها شيء يكاد ألا يذكر

بجانب ما تتحلى به من محاسن . فقد استطاع محمد عفت أن ينقل هذه التريجيديا الشكسبيرية فى قالب رصين من الشعر العربى المقفى والموزون . وبذلك يكون المترجم قد فرض على نفسه قيودا كان النص الأصلى يسمح له بالتخفف منها فشكسبير - كما نعلم - يستخدم الشعر المرسل فى أجزاء كثيرة من مسرحياته نظرا لما يوفره مثل هذا الشعر للكاتب المسرحى من حرية الحركة . ومن ثم فقد كان بوسع محمد عفت أن يفعل نفس الشىء . ولكن الشعر المرسل لم يكن معروفا آنذاك . ولهذا اختار المعرب لنفسه طريقا أكثر وعورة من الطريق الذى اتبعه شكسبير فى انشائه المسرحى فاحتفظ فى تعريبه ببحور الخليل بن أحمد كما احتفظ لكل قصيدة فى المسرحية بوحدة القافية . يكفينا هذا العنت لنغفر أى خطأ قد يكون المترجم قد وقعه مثل سوء فهم النص أحيانا أو سوء التعبير عن المعنى المقصود أحيانا أخرى أو اغفال بعض الأبيات الواردة فى النص الانجليزى أحيانا ثالثة . ويؤسفنى أن أقول إن المسرح المصرى لم يستطع أن يستوعب هذه الترجمة نظرا لعلو شأنها ورقيها . كما يؤسفنى أن محمد عفت لم يترك لنا سوى ترجمتين هما هذه الترجمة الشعرية لمكبث وترجمة أخرى للعاصفة بعنوان «زوبعة البحر» . وليس من شك أن انصرافه عن الترجمة والتعريب لأعمال شكسبير المسرحية خسارة لا يمكن تعويضها .

ومسرحية « إحسان » التى نظمها أحمد زكى أبو شادى من المسرحيات الشعرية النادرة . يقول عنها محمد لطفى جمعة فى مجلة الحسان بتاريخ ١٦ يولية ١٩٢٧ (ص٢ ، ٣) : « وقد قرأت قصة (احسان) مرارا وتكرارا وتذوقت أبياتها المنظومة ووقفت بقوافيها التى كانت تجيب نداء الشاعر فى طاعة وخفر كأنها الحور العين تحيط بالمصلى الورع قبيل السحر ، وأطربتنى موسيقى تلك القصة ، فعددتها فتحا جديدا فى فنون الأدب العربى المصرى ، وجوابا يجاب به كل من ادعى أن الشعر العربى كجميع أنواع الشعر السامى قاصر على القصة والرواية . ولو أن الشعراء المصريين - ولاسيما شوقى وحافظ - أخذوا بأهداب نظم القصص الغنائية منذ بدء نهضتنا الأدبية ، إذن لبلغت تلك الصنعة الفنية المكانة التى تستحقها وتشرفنا فى نظر الغربيين . نعم الشاعر الذى يخرج بالشعر العربى من الدرب المطروقة إلى الجادة الرحبة الفسيحة ليظهر أن الشعر واللغة غير قاصرتين عن التحليق فى أفق الفنون العليا . »

كيف نترجم شكسبير :

ليس أدل على اهتمام المصريين البالغ بأدب شكسبير المسرحى من أنهم اختلفوا فيما بينهم منذ مطلع القرن العشرين

على أحسن أسلوب لترجمته .فمنهم من تحمس لأسلوب أحمد زكى أبو شادى فى ترجمة « العاصفة » مثل اسماعيل مظهر وأحمد الشايب ومحمد عبد الغني حسن . وهو أسلوب ينهض على محافظة المترجم ماوسعته المحافظة على لغة المؤلف بما تشتمل عليه من صور واستعارات وتراكيب أجنبية قد تبدو غريبة على القارىء العربى دون أن يبدل أو يغير فيها . وإذا غمضت عبارة المؤلف تولى المترجم شرحها . ويطبيعة الحال أن مثل هذه الترجمة أقرب إلى القراءة منها إلى خشبة المسرح وبطبيعة الحال كذلك عارض البعض – ولهم غي ذلك حق – اتباع هذه الطريقة فى الترجمة على أساس أن ترجمة المعنى أهم من ترجمة اللفظ ، وأن استخدام المترجم للأساليب والتراكيب الغربية الأصيلة من شأنه أن يقرب العمل الفنى من أذهان قراء العربية وأنواقهم . ومن أهم ما كتب فى هذا الشأن ذلك المقال الذى نشره ابراهيم عبد القادر المازنى بعنوان « ترجمة شكسبير » فى جريدة السياسية بتاريخ ١٣ أغسطس ١٩٢٨ (ص٣) وفيه يتناول المازنى بالنقد والتحليل ترجـمة محـمد حمدي لمسرحية « يوليوس قيصر » . ثم هناك مقال آخر للمازنى لا يقل أهمية منشور فى جريدة « الأخبار » بتاريخ ١٤ أبريل ١٩٢٢ (ص ١ ، ٢) ويدور حول ترجمة خليل مطران لمسرحية « تاجر البندقية » . يبدأ المازنى مقاله الثانى بقوله إن أعظم شعراء العالم طرا مدين لمن

سبقوه . والطبيعة تأبى إلا أن تجعل أعظم الشعراء أكبرهم دينا . وهى لاتسـمح بالعظمة للفرد إلا مستخلصة من قوى الجمـاعة ، لا يستثنى من ذلك شكسبير نفسه . يقول المازنى فى هذا الشأن : « وماذا كان يستطيع شكسبير وجرين وچونسون وشامبان ودكر وهيود ومدلتون وبيل وفورد وماسنجر وبومنت وفلتشر ؟ بل ماذا كان يصنع لو لم يكن المسرح فى ظهوره مستوليا على هوى الجمهور ؟ بل لو لم تكن قد تكدست قبله تلك الروايات التى لا يعرف أحد تاريخها ولا حفظ الزمان اسماء واضعيها أو مؤلفيها أو منقحيها والتى ظلت زمنا وهى ملك خالص للمسارح يأخذ منها كل شاعر ويحور فيها كما شاء قدحه واستوجب زمنه ؟؟ » وينتقل المازنى إلى نقطة أخرى مفادها أن الشعر نشأ نشأة جماعية ثم أصبح مع المدنية والتطور تعبيرا فرديا عن العواطف والخواطر . ورغم هذا فإن تمحيص الأمور قمين بكشف ما يقبع من وراء هذه الفردية الظاهرة من موثرات اجتماعية خفية .

ويعيب المازنى على ترجمة مطران لـ « تاجر البندقية » اخفاقها فى الاقتراب من لغة شكسبير الشعرية واكتفاء صاحبها بترجمتها نثرا . ويرى المازنى أنه من الضرورى أن تكون هناك ترجمتان احداهما نثرية تتوفر فيها الدقة والأمانة والأخرى شعرية تقترب من روح شكسبير الشعرية . يقول المازنى :

« ولكن هنا مسألة معضلة يجدر بكل ذى رأى أن يفكر فى حلها خدمة للغة العربية نفسها . وذلك أن روايات شكسبير كلها شعر وليس فيها من النثر إلا صفحات معدودات يجريها على ألسنة بعض أشخاص من حين إلى حين لغرض مفهوم وعلة واضحة . ولكن الأستاذ أسبغ على رواية تاجر البندقية حلة من النثر كيستها بين فاتحتها إلى ختامها ماعدا بضعة عشر بيتا ، وحل بهذه الطريقة مشكلا نراه نحن أعوص وأشد تعقيدا من أن يحل على هذا الوجه .

« ونحن ممن يقولون بأنه يجب أن يكون - إلى جانب الترجمة الشعرية ترجمة نثرية حرفية . ونقول إلى جانب الترجمة الشعرية لأن النثر وإن كان أدعى إلى الدقة فى النقل وأعون على الاحتفاظ بما في الأصل يجرد الرواية من ميزة للشعر . وليست هذه بالضئيلة التى لا يقام لها وزن . ولو كان يستوى أن نسوق الكلام نثرا أو شعرا لما نشأت الحاجة إلى الشعر ، بل لكان الشعر قيدا اختياريا لا معنى له ولا مزية فيه . ولكن الواقع أن الشعر فن قائم بذاته لم يخترعه الانسان ولكن سبق إليه وتدفقت عواطفه - وهى الأصل فى كل شعر - على أوزانه ، ونشأ مع الجنس الانسانى منذ صار الانسان حيوانا اجتماعيا . فنقل الشعر من لغة إلى لغة نثرا لا ينفى وجوب ترجمته شعرا ولكن كيف يكون ذلك فى لغتنا العربية؟

هذا هو محل الاشكال وأى البحور نختار لشعر شكسبير وغيره من الروائيين ؟ إنهم يستخدمون فى لغات الغرب الشعر المرسل . وهو بحر سلس التدفق لا يكاد القارىء يحس مقاطعه ؟ فضلا عن اطلاقه من قيد القافية . وبحور الشعر العربى أصلح ما تكون للشعر الغنائى بأوسع معانى هذه العبارة ونعنى بالشعر الغنائى ما يطلقون عليه فى الغرب لفظة (ليريك) . وهو لا يصلح لحوار الروايات التمثيلية لفرط غلبة الموسيقية عليه . والحوار التمثيلى أحوج ما يكون إلى بحر لين لا يظهر فيه التوقيع الموسيقى كما يظهر فى سواه . أضف إلى ذلك أن البيت من الشعر فى القصيدة وحدة تامة فى ذاتها قائمة بنفسها من حيث التأليف اللفظى وتعلق الكلام بعضه ببعض على معانى النحو وليس يربطه بما قبله وبعده من الأبيات إلا المعنى . وليس كذلك البيت أو (السطر) فى الشعر الغربى . فهو هناك ليس بوحدة ولا يجب فيه أن يكون مشتملا على جملة أو جمل تامة من حيث التأليف اللفظى . وكثيرا ما تستوعب الجملة الواحدة عدة أبيات (أسطر) متلاحقة . وامكان مثل هذا فى الشعر العربى عسير إلى الآن . ووضح من موجز ما بينا أن ترجمة شكسبير وأمثاله شعرا تستوجب اختراع بحـــر جديد شبيه بالوزن (الأبيض) كما يسمونه وتستدعى أن لا يكون البيت أو السطر وحدة كما هو الحال إلى الآن . ولم نشر إلى القافية لأن قيدها مما

يسهل صدعه والتحرر منه . »

ويناقش المازنى فى « السياسة » بتاريخ ١٣ أغسطس ١٩٢٨ ترجمة محمد حمدى ناظر مدرسة التجارة العليا وأستاذ الترجمة بمدرسة المعلمين العليا سابقا لمسرحية « يوليوس قيصر » ورغم اعتراف المازنى الصريح باتقان محمد حمدى للغتين الانجليزية والعربية فإنه يعيب على الترجمة بوجه عام ، أيا كانت هذه الترجمة ، عجزها عن نقل روح المؤلف ، وهو عيب يرجع إلى الترجمة ولا يرجع إلى القائم بها . ومن ثم فإن قراءة العمل الفنى فى أصله متعة لا تستطيع الترجمة مهما بلغت اتقانها أن تحققها . يقول المازنى فى هذا الشأن : « انى أقرأ شكسبير كما كتب ولا أخطىء شيئا من مزاياه وخصائصه التى رفعته هذا المكان وأفرادته فيه . أما العربية فليس فيها إلا القصة والحبكة وأسلوب التناول لموضوعه » .. أما شكسبير الشاعر فليس هنا ولا أثر له . »

ويسعى المازنى إلى التدليل على أن الكفاءة وحدها لا تكفى لترجمة العمل الفنى فيقول عن ترجمة محمد حمدى لـ « يوليوس قيصر » : « ومن الأسباب التى تردنا إلى الأصل وتصرفنا عن الترجمة أن الترجمة ليست بأسلوب الأديب الفنان بل بأسلوب المحصل الذى ليست الكتابة فنه . وهذا تفريق دقيق . » ويعيب المازنى على هـــذه الترجمة خلوها من عناصر الجمال ، فضلا عن

استخدام المترجم بعض الألفاظ فى غير موضعها : « يوليوس
قيصر فى العربية ينقصها الفن وتعوزها (الحرية) فى التعبير -
وهذه هى قدرة الكاتب الفنان . وهى (حرية) لا سبيل إليها إلا مع
الادراك الصحيح والذوق السليم أو بعبارة أصح ، وإن كانت أعم
وأغمض ، إلا مع السليقة المؤزرة والفطرة الملهمة ، وإلا أنقلبت آفة
وفسادا . »

ويشير المازنى إلى بعض الشوائب التى تشوب ترجمة محمد
حمدى ، ولكنه فى الواقع لا يعلق على هذه العيوب أهمية تذكر .
ولا شك أن أخطر نقد يوجهه المازنى إلى الترجمة أنها أحيت
الحرف وأماتت الروح ؛ فهو يقول : « لسنا نورد هذه الملاحظات
على أنها نقد لخطأ فى الترجمة فإنها على العموم وبالاجمال
صحيحة . ولكننا نسوقها للدلالة على أن الأستاذ المترجم فاتته روح
الرواية . وأمثال ذلك كثير ولا داعى للاستقصاء فيه وقد يعد هذا
تشددا منا . ولكنا أسلفنا أن هذا التشدد هو مذهبنا فى الترجمة .
وقد نتجاوز عن الكلمة فنرى أن غيرها كان أولى بمكانها أو أصدق
فى الأداء واكشف عن المراد ، نغتفر العدول عن استعارة فى
الأصل إلى استعارة غيرها مادام المؤدى واحد والمعنى لا يختلف
ولكننا لا نستطيع أن نغتفر أن يخطىء المترجم روح الكاتب ، فإن
هذا خليق أن يغير وجه المسألة كلها . »

وقد عبر اسماعيل مظهر وأحمد الشايب عن آرائهما فى كيفية ترجمة شكسبير وذلك فى معرض حديثهما عن ترجمة الدكتور أحمد زكى أبو شادى لمسرحية « العاصفة » . وسوف يتضح لنا من هذا العرض أن مفهوم كل منهما عن الترجمة يختلف عن مفهوم الآخر . نشر اسماعيل مظهر مقالا بعنوان : « العاصفة : كيف نترجم شكسبير » فى جريدة المقطم بتاريخ ٢٢ نوفمبر ١٩٢٩ (ص١) - أعادت مجلة المقتطف نشره بتاريخ ١ ديسمبر ١٩٢٩. يقول اسماعيل مظهر : « إن ترجمة شكسبير إلى اللغة العربية مجازفة أقدم عليها البعض من الكتاب فأوسعوا فى شكسبير مسخا حتى كتبوا فى خيالهم روايات نسبوها إلى شكسبير وأظهروا على المسارح شخصيات بينها وبين شخصيات شكسبير من البعد بقدر ما بين الأرض السفلى والسماء العليا . » ويتناول اسماعيل مظهر الطرق المختلفة لترجمة شكسبير فيقول : « وقد اختلف الأدباء وإن شئت قل المتأدبين أو طالبى الأدب على الطريقة التى يجب أن يترجم بها شكسبير فقال البعض بضرورة التصرف فى المعنى مع التصرف فى اللفظ . ويتبع هذا بالضرورة التصرف فى الأمثال المضروبة وفى التعبيرات التى لم يضعها شكسبير فى مواضعها تلك إلا عن ضرورة إما معنوية وإما لغوية . وقال البعض بضرورة النقل الأمين للمعانى التى رمى إليها شكسبير مع التصرف فى الألفاظ .

وقال أبو شادى بضرورة النقل الأمين مع المحافظة بقدر المستطاع على الألفاظ بما يقابلها فى العربية .»

ويرى اسماعيل مظهر إن كلتا الطريقتين فى الترجمة خطأ :

« ولا ضرورة لأن نبين وجه الخطأ فى الطريقتين الأوليين . فقد جرى بعض المترجمين على انتحال أمثال عربية مثلا (لا ناقة لى فيها ولا جمل) و (الصيف ضيعت اللبن) و (لابن فى الصيف تامر) وإلى غير ذلك ، مع أن شكسبير وغيره من الكتاب مثل جوته ودانتى وملتون لم يعرفوا الناقة ولا الجمل ولا كيف تضيع فى الصيف اللبن ولا ما هو اللابن ولا التامر لأن هذه الأمثال منحوتة من تجارب محلية اختصت بها طبيعة البلاد التى قيلت فيها ، فكيف تعبر بالله عليك عما قام فى رأس شكسبير ، وظنوا مع هذا أن شكسبير لن ينقل إلى العربية إلا إذا استعملوا الأمثال العربية المضروبة منذ عشرين قرنا من الزمان . وكانت لها مناسبات قل أن وقعت أمثالها لشكسبير ، وحالات قل أن قامت فى انجلترا مثلا . ومع هذا يقولون أنهم نقلوا شكسبير للغة العربية ، وهم فى الواقع لم ينقلوا إلا صورة من الأدب العربى كما تقوم فى أذهانهم مسوقة من وقائع منتحلة من روايات شكسبير . »

ويمتدح اسماعيل مظهر طريقة أحمد زكى أبو شادى فى ترجمة « العاصفة » لأمانتها ، ويرى فيها أمثل الطرق لأنها تعتمد

على غوص المترجم فى باطن الحقيقة دون الاكتفاء بنقل الظاهر أو العرض فضلا عن أن التوفيق حالف أحمد زكى أبو شادى لأنه لم ينظر إلى أدب شكسبير على أنه أجزاء متفرقة ولكن باعتباره وحدة لا تتجزأ . يقول اسماعيل مظهر فى ثنائه على ترجمة أبو شادى للعاصفة : « لقد قام الأستاذ أبو شادى بأكبر خدمة للآداب العربية بأن أظهر شكسبير ، كما هو بمعانيه وتعبيراته ، وهى تعبيرات قد نراها لأول مرة غير متسقة مع السياق والسليقة العربية القحة ولكنها على أية حال تعبيرات شكسبير فى العربية كما هى فى الانجليزية . وهكذا يجب أن ينقل شكسبير . »

والرأى عندى أن هذا الأسلوب فى الترجمة محفوف بالمخاطر لأنه كثيرا ما يضحى بالروح وأحيانا المعنى فى سبيل أمانة النقل اللفظى . وأحب فى هذا المقام أن أشيد بترجمة محمد عفت لمسرحية مكبث شعرا . فقد استطاع محمد عفت فى كثير من الواضع أن يستوعب معانى شكسبير ويتمثل روحه ثم يفرزها فى قالب عربى مشرق ناصع رصين دون أن يتقيد بألفاظ الأصل الانجليزى تقيداً مخلا ومعيقا لحرية الحركة والانطلاق .

ونشرت مجلة «المقتطف» بتاريخ ١ ديسمبر ١٩٢٩ (ص ٥٧١ – ٥٧٥) رأى أحمد الشايب فى ترجمة الدكتور أحمد زكى أبو شادى لمسرحية « العاصفة » . ورغم الثناء العاطر الذى يكيله أحمد

الشايب لأسلوب : أبي شادى في الترجمة فإن ثناءه يحمل فى طياته إيماءات بالنقد والتقريع الصامتين . فالشايب يعلى من شأن هذه الترجمة ليس باعتبارها عملا أدبيا يحتذى ولكن باعتبارها نموذجا لما ينبغى أن تكون عليه الترجمة المدرسية . يقول الشايب : « يظهر لى أن المترجم تحرى صالح الطلبة كثيراً حتى جعل الترجمة صورة مطابقة للأصل الانجليزى من حيث المفردات والأساليب إلى درجة أوشكت أن تصير بها ترجمة حرفية لهذه الرواية ومن يقرأها فكأنه يقرأ الأصل الذى كتبه شكسبير نفسه . نعم ! إن هذا يفيد جدا أولئك الطلبة فى حجرة الدراسة لأنهم مضطرون إلى تفهم المفردات والأساليب والوقوف على مراسيها فى لغة المؤلف . وهم لاشك يظفرون بذلك كله فى ترجمة الدكتور حتى إذا أرادوا أو أراد غيرهم الانتفاع بتلك الترجمة فى نقل روح شكسبير إلى تعابيره الخاصة استطاع أن يخلص مما يسقط فيه عجزة المترجمين الذين يعبثون بالمعانى العربية ويشوهونها في خلال ما يصطنعون من الألفاظ والأساليب شعوزة ومداراة للجهالة وخيانة في النقل . نقول إن هذه الأمانة فى الترجمة وتتبع أسلوب المؤلف أفاد الطلبة فائدة حقة ومكنهم من تلك القنطرة التى تصل بهم من لغة شكسبير إلى اللغة العربية القويمة . ولذلك اضطر المترجم أن يستعين على أفهام الطلبة المعانى واضحة قوية بتلك الهوامش التى علقها عليها فى

ذيل كل صحيفة حتى ليستطيع القارىء تبين المعانى الجزئية والكلية بدون معلم أو مرشد . وهذه خدمة سيعرفها الجمهور للمقتطف وأبى شادى ... ومسألة أخرى ظفر بها الدكتور وهى أختياره كثير من الألفاظ العربية الدقيقة التى تلائم نظيراتها الانجليزية دون حاجة إلى جمل بدلا من تلك المفردات أو اضطرار إلى الدوران حول المعنى الأصلى وهذه لا شك تحتاج إلى بحث واستقصاء وذوق رقيق .... وميزة ثالثة وفق إليها . وهى مسألة الصور الملحقة بالترجمة لشرح مناظر الرواية . لا أظن أحدا من مترجمى الروايات المدرسية قد سبق المقتطف ومترجمه إلى هذه العناية البالغة غاية الاتقان . والناس جميعا يعرفون ما لهذه الصور من القيمة فى نقل روح الرواية وملابساتها إلى عقول القراء . »

ويختتم الشايب مقاله بالحديث عن نوعين من الترجمة أحدهما يعنى باللفظ والآخر يعنى بالمعنى . وفى رأيه أن أبو شادى وفق فى أن يجمع بينهما : « وبعد أن يفيق القراء سيسألون أيهما أجدى وأقوم الترجمة الحرفية أم الترجمة المعنوية . ربما لا يفرق بعضهم بين مناسبات كل نوع ومواضعه . غير أنى أرى أن الترجمة التى تشارف الأصل وتقترب إليه ألزم فى أدوار التعليم مادمنا نقصد بها الالمام بالمفردات ومعانيها والأساليب ومضامينها والتدريج بالطالب من ذلك إلى نقل روح المؤلف وشعوره أثناء ماكتب

أو شعر . ولا شك بعد هذا أن الترجمة المعنوية التى ترمى توا إلى نقل الرواية من لغتها إلى لغة أخرى خير سبيل إلى الافادة وامتزاج الآداب ونتاجها حتى استطاع المترجم إلى هذا النقل الصادق القوى الدقيق . ولسنا كذلك فى شك من أن صاحبنا الدكتور قد وفق بين الخصتين فدلنا على جهد ونبوغ عظيمين . »

ونشر محمد عبد الغنى حسن الطالب آنذاك بدار العلوم مقالا عن ترجمة العاصفة فى جريدة الأهرام بتاريخ ٨ كتوبر ١٩٢٩ جاء فيه « من نقائص المكتبة العربية أنها لاتضم مترجما دقيقا لكتاب من كتب شكسبير » ولكن ترجمة أبو شادى لمسرحية العاصفة بادرت لسد بعض هذا النقص . ويمتدح محمد عبد الغنى حسن الترجمة فيقول إنها تجمع بين الدقة والأمانة والجمال : « أما دقته فتظهر فى تعبيراته التى كان مقيدا فيها بالأصل فالبسها ثوبا من الجمال لم يخرجها عن ثوبها الذى كانت فيه كقول بروسبيرو لميراندا (كانت أمك قطعة من الفضيلة) وعلق عليها فى الهامش بقوله (يريد مثالا للفضيلة) ومعنى هذا أن ناقدنا الشاب يحبذ أن تتقيد الترجمة بنفس الألفاظ الواردة فى النص المترجم ، وأعتقد - كما سبق أن قلت - أن مثل هذا الأسلوب فى الترجمة محفوف بالمخاطر

القسم الثانى

الفصل الأول

مسرحيات تراجيدية

١ - روميو وجوليت :

تدل شواهد الأمور أن أكثر مسرحيات شكسبير المأساوية ذيوعا بين النظارة المصريين فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين هى «روميو وجـوليت » أو« شـــهداء الغـرام . و هاملت . و «عطيل» (التى كانت تعرف بأوتللو تارة و« عطاء الله » و« القائد المغربى » تارة أخرى و« حيل الرجال » تارة ثالثة) . ومن الثابت أنه بحلول عام ١٩٠٠ كان هناك على الأقل تعريبان لمسرحية «روميو وجوليت » وهما التعريبان اللذان قام بهما نجيب حداد ونقولا رزق الله . ونستدل من الخبر الذى نشرته جريدة الأهرام بتاريخ ٢٥ مارس ١٩١٢ (ص ٣) أن نقولا رزق الله صاحب مجلة الروايات الجديدة أعاد طبع تعريبه لهذه المسرحية بعد تنقيحه . ويذكر الخبر أن المعرب صاغ المسرحية فى قالب شاعرى سهل وبليغ كما أن نثرها يجمع بين الانسجام والتشويق وتمتدح جريدة الأهرام فى هذه الطبعة التزامها بالنص الانجليزى وقربها منه أكثر من أى تعريب سابق . وتقول الأهرام فى هذا الصدد : ولقد مثلت الأجواق العربية فيما مضى روايات باسم هذه الرواية إلا أن مامثلوه ليس فيه من رواية روميو وجوليت الحقيقية إلا الاسم لأنه مختلف عن أصلها كل الاختلاف فعسى أن يقبل الممثلون والقراء بعد الآن على

هذه الرواية البديعة ، ففيها أفكار شكسبير ماثلة دون حجاب وأقواله مسبوكة في قالب من لغة الإعراب . وهى تطلب من مجلة الروايات الجديدة بمصر وفى المكاتب الشهيرة وثمن النسخة ٤ قروش مصرية . ولكن الدارس لايمكنه قبول هذا الحكم على عواهنه وخاصة لأن المعرب الذى تمتدحه جريدة الأهرام كان يعمل بها . وحتى يمكن الوصول إلى رأى سديد فى هذا الشأن ، لابد من مقارنة تعريب نقولا رزق الله بما سبقه من تعريب للمسرحية وبخاصة تعريب نجيب حداد الذى اعتمدت عليه معظم الأجواق المصرية ، وفى مقدمتها جوق سلامة حجازى .

والرأى عندى أن الشيخ سلامة حجازى ترك آثارا سلبية وايجابية بالغة فى المسرح المصرى ، وأنه أساء إليه بقدر ما أسدى إليه من خدمات . ونبدأ بآثارة السلبية فنقول إن سلامة حجازى بتوجيه من مدير الجوق العربى اسكندر فرح لم يجد أية غضاضة فى إجراء تغييرات جسيمة . يزعم أنها تحسينات - فى النص المعرب سعيا وراء اجتذاب جمهور المسرح بشتى الطرق فحشاه بالأغانى والألحان التى يطرب لسماعها هذا الجمهور . وبالنظر إلى عبقرية الشيخ سلامة فى الغناء ، فإنه مسئول أكثر من أى شخص آخر عن التحريف الذى أصاب «شهداء الغرام » ، وساعد على نجاح هذا التحريف أن للممثلة ميليا ديان كانت تلعب أمامه دور

جوليت . وبذلك أرسى الشيخ سلامة تقاليد غير صحية ظلت تلازم المسرح برمته عبر فترة غير قصيرة من الزمن . وهى تقاليد اختفى منها مفهوم المأساة بالمعنى الأرسطاليسى الذى يبرز المأساة كأداة لتطهير نفوس النظارة عن طريق بث الشفقة والخوف فى قلوبهم .. والخوف أن يصيبهم ماأصاب البطل المأساوى من محن ، والشفقة عليه لما يشعر به من عذاب مروع . وحل محل هذا المفهوم رعشة الجسد واهتزازه تحت تأثير الطبل والناى والمزمار الخ ... فى وسائل الطرب ، فضلا عن حرص المسرح المصرى - كما سوف نرى - وعلى تمثيل الفقرات الكوميدية عقب تقديم التراجيديات ، ويلفت هذا أنظارنا إلى غرابة المزاج المصرى . فمن الثابت أن مآسى شكسبير راقت له أكثر مما أعجبته كوميدياته . ولكنه لم يستسغها إلا بعد أن مزجها بالطرب والرقص والتمثيل الهزلى . ولكن احقاقا للحق ينبغى أن نذكر فى هذا الصدد أن كثيرا من الأغانى التى كان الشيخ سلامة يشدو بها مرتبط ارتباطا وثيقا بأحداث المآسى الشكسبيرية التى يمثلها .

ومهما كان الرأى فى سلامة حجازى فلا مناص من الاعتراف بأن الفضل يرجع إليه فيما بلغته مسرحية « روميو وجوليت » من ذيوع وانتشار ، الأمر الذى جعل الفرق المسرحية

الأخرى - الراسخ منها والمستجد - تتلقفها فى لهفة وشغف وتحرص على تمثيلها . فنحن نقرأ فى «صدى الأهرام» بتاريخ ٢٣ يناير ١٩٠٢ ص ٣ خبراً مفاده أن جوق الترقى الأدبى إدارة ابراهيم أحمد الاسكندرى قام بتمثيلها فى تياترو عدن بالاسكندرية . وكان المغنيون الجدد يترسمون خطى الشيخ سلامة ويقلدونه مثل المطرب حنفى وهدان الذى مثلها فى مجتمع التمثيل الشرقى على نفس النسق الطروب الذى ابتدعه الشيخ حجازى . ولا هذا بحال من الأحوال أنه أول من أدخل عنصر الطرب فى المسرح المصرى . ولكن الذى لا ريب فيه أنه جعل من الطرب ضرورة لاغنى عنها . وسار جوق منيرة المهدية بعده على نفس الدرب كما يتضح لنا من الخبر الذى أوردته جريدة مصر فى ٢٦ يولية ١٩١٨ (ص٢). تقول « مصر » : « يمثل جوق حضرة الممثلة الشهيرة الست منيرة المهدية فى كازينو الكورسال رواية (شهداء الغرام) الشهيرة بكثرة ألحانها وستقوم الست منيرة المهدية المشهورة بصوتها الرخيم وتختم بفصل مضحك بواسطة محمد أفندى ناجى . حتى جورج أبيض نفسه – هو سيد التراجيديا فى مصر فى أوائل القرن العشرين دون منازع – لم يسلم من أثر الشيخ سلامة حجازى فيه . فقد حرص جورج أبيض لفترة طويلة أن يختم تمثيل المسرحيات المأساوية بوصلة طرب أو فقرة فكاهة . فضلا عن أن معاصرى

الشيخ سلامة (ربما أبى خليل القبانى الذى مثل شهداء الغرام عام ١٩٠٠) لابد وأن يكونوا قد تأثروا به . ولعلنى لا أبالغ إذا قلت إن بعض آثار سلامة حجازى السلبية تجاوز المسرح إلى اللغة التى يستخدمها العوام فى مصر حتى وقتنا الراهن . فبات اسم روميو مقترنا في أذهانهم بالحب الولهان فحسب ، ناسين أن روميو قبل كل شىء وفوق كل شىء شهيد الغرام . ومعنى هذا أن سلامة حجازى - كما سوف نرى بالتفصيل - استطاع أن يفرغ مسرحية شكسبير من محتواها المأساوى ، وأن يبقى فقط على محتواها العاطفى أى على لهيب الحب وشواظه . بل إنه أغفل فى بعض الأحيان شهادة الحبيبين ، ومن ثم أصبح هناك تناقص مضحك بين اسم المسرحية وهى (شهداء الغرام) وبين مضمونها البهيج أحيانا .

ولعل الخبر الذى نشرته جريدة المقطم بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ يلقى شيئاً من الضوء على ما أدخله اسكندر فرح (الذى كان سلامة حجازى يعمل فى جوقه قبل أن يستقل عنه وينشىء لنفسه جوقا يحمل اسمه) ومن بعده أخواه قيصر وتوفيق فرح من تغييرات فى النص ، فهو يشير إلى التحسينات التى أجراها على الفصل الخامس من المسرحية وهو أمر تؤكده جريدة الوطن الصادرة بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ (ص٢) فهى تذكر أن جوق اسكندر فرح سيقوم بتقديم روميو وجوليت بعد «ادخال التحسينات

عليها تتمة للموضوع . » ويخبرنا المقطم فى عدده الصادر فى ٢٨ سبتمبر ١٩٠٠ (ص٣) أن جوق سلامة حجازى مثل المسرحية بملابس جديدة أحضرها خصيصا من باريس . ورغم أنه من المعروف أن هذا الجوق لم يدخر جهدا أو مالا فى إخراج المسـرحـيات ، فليس لدى الباحث سبيل للتأكد من صحة هذا الخبر . ولكنه يمكن التأكد من أن سلامة حجازى بتوجيه من مدير الجوق اسكندر فرح قدم (شهداء الغرام) على نحو يروق فى عيون النظارة ويستهويهم وإن كان يخالف أصل المسرحية كما ألفها شكسبير .

وجدير بالذكر أن نشير فى هذا المقام إلى بحث ألقاه الدكتور مصطفى بدوى فى جامعة اكسفورد (يونيه ١٩٦٤) تناول فيه اهتمام العرب بشكسبير . يقول د . بدوى إن المصريين عرفوا شكسبير لأول مرة عن طريق المسرح وليس عن طريق الكلمة المكتوبة ، وإن معظم الترجمات الأولى كانت من خلال اللغة الفرنسية وعلى الأخص ترجمات جان فرانسوا ديسى ، أى أنها ترجمة عن ترجمة . فإذا علمنا أن الترجمة الفرنسية لم تكن دقيقة أدركنا على الفور سببا هاما من أسباب بعد الترجمة العربية عن النص الانجليزى . ويتتبع مصطفى بدوى التغييرات التى أدخلها نجيب حداد على النص الشكسبيرى لمسرحية «روميو وجوليت» فيقول إن

ترجمته - وهى مزيج من الشعر والنثر - تبدأ بقصيدة حب عصماء من بحرٍ فخيم هو البحر الطويل وأن شتى مقومات الشعر العربى التقليدى تتوفر فى هذه القصيدة التى يثبت فيه روميو لجوليت لواعج قلبه ولوعاته ويشكو من طول الأنين والسهاد ويشبه وجه محبوبته بالقمر المضىء فى دياجير الظلمة . يقول روميو مخاطبا القمر الذى يشبه حبيبته .

عليك سلام الله ياشبه من أهـوى

وياحبذا لو كنت تسمع لى شكوى

إذن لشـــكا قلبى إليك غـــرامه

وفـيك ما يلقى من الوجد والبلوى

وهذه البداية تخالف النص الشكسبيرى الذى يبدأ بشجار يشب فى الطريق العام بين عائلتى العاشقين المتخاصمتين . فضلا عن أن النهاية تختلف فى الترجمة عنها فى الأصل . فلم يكتف نجيب حداد أن يموت شهيدا الغرام روميو وجوليت ولكنه أضاف إليهما الراهب لورانس الذى كان شاهدا وأمينا على حبهما وسعى ماوسعه السعى للجمع بينهما . ويترفق مصطفى بدوى فى حكمه على التغييرات التى أجراها المترجمون الأوائل فى مصر على مسرحيات شكسبير بقوله إننا نجد نظيرا لذلك فى ترجمات شكسبير الأولى فى بلاد مختلفة مثل فرنسا وروسيا وبولندا والهند .

ويقول بدوى أن المصريين لم يترجموا مسرحيات شكسبير شعرا باستثناء مكبث وروميو وجوليت وحلم ليلة صيف ، لأسباب لا أشك فى وجاهتها : من بينها أن الترجمات كانت تتم عادة بتكليف من المخرجين المسرحيين . ولعلنا نذكر كيف عاب ابراهيم عبد القادر المازنى على خليل مطران أن ترجماته الشكسبيرية تخلو من الشعر . ورغم أن المازنى على حق فيما يذهب إليه ، إلا أنه ينسى أن خليل مطران كان يترجم بتكليف من أصحاب المسارح الذين وجدوا فى استعمال النثر أيسر سبيل إلى اجتذاب النظارة . فضلا عن أن العروض العربى التقليدى يقف عثرة أمام الترجمة الشعرية بسبب قيود الوزن والقافية . وقد تنبه المازنى إلى هذا فدعا كما رأينا إلى خلق بحر جديد يكون شبيها بالشعر المرسل عند الغربيين .

وإنى أجد نفسى مختلفا بعض الشىء مع الدكتور بدوى فى سعيه إلى الإعتذار عما فى المحاولات الأولى لنقل شكسبير إلى العربية من مثالب وقصور وفى تغيير مخل فى النصوص . ولن أفعل غير أن أسوق رأى بعض الكتاب المصريين فى هذا الشأن حتى أثبت أن هذا البعض كان يجمع هذه الفجاجة ويعافها . ويقول الناقد المسرحى لجريدة «مصر» بتاريخ ٢٧ يوليه ١٩٣٠ (ص٦) عن المرحوم سلامة حجازى ومن سار على دربه :

« كان التمثيل فى مصر فى ذلك العهد قاصرا تقريبا على النوع الغنائى المحزن (أوبرا دراماتيك) ولم يكن الذوق المصرى ليسيغ مشاهدة رواية من روايات الدرام أو التراجيديا العنيفة من غير أن يمتع أذنه وسمعه ببعض الألحان والأناشيد وقد تكون هذه الألحان والاناشيد من محسنات الرواية أو مقوياتها ولكن مما لاشك فيه أنه ليست كل الروايات صالحة لأن تحشر فيها الألحان حشرا ، وأن الغناء قد يضعف الكثير من المواقف التراجيدية المعروفة . هذا الوله المصرى بالغناء والطرب هو المسئول عن حشر الأغانى فى كل ماقدمه سلامة حجازى وغيره من مسرحيات . والذى فات ناقد مصر الفنى ولن يفت مصطفى بدوى أن المسرح المصرى تأثر تأثرا كبيرا فى نشأته بالأوبرا الايطالية . ومهما كان الدافع الذى حفز سلامة حجازى على اقحام الطرب والغناء فى تمثيله فإنه من المؤسف أن نراه يكاد يحول مسرحية «شهداء الغرام» تحويلا كاملا إلى حفلة أنس وطرب . فقد كان يشرك معه فى الغناء غيره من المطربين والمطربات أمثال السيدة توحيدة المغنية والمطرب السورى بولص الصلبان لتقديم وصلات الغناء خلال عرض المسرحية . ومن الأغانى الشهيرة التى كان الشيخ سلامة يشدو بها وهو يلعب دور روميو أغنية «أجوليت ماهذا السكون ؟ » وكان من عادة الشيخ أن يختتم عروضه المسرحية بغناء بعض مونولوجاته وقصائده المعروفة

مثل «فتى العصر» و «إبليس والشاعر» و «إن كنت فى الجيش» ، كما أنه أعتاد أن يختتمها بتقديم بعض الفصول من مسرحية هزلية كتبها أمين عطا الله بعنوان «شهداء الغرام الهزلية» أو غيرها من الكوميديات مثل مسرحية «البخيل» . وكثيرا ما أعقب الشيخ سلامة تمثيله لشهداء الغرام بعرض صور متحركة (سينما توغراف) أو بعزف الموسيقى الوترية . ونستخلص من « الجوانب المصرية» بتاريخ ١١ يونية ١٩٠٧ (ص٣) أن أحد الحواة الأجانب واسمه أورستليو كان يقدم أحيانا فى نهاية العرض «ألعابه المدهشة فيمثل وحده رواية تحتاج إلى إثنى عشر ممثلا . ولا بأس من أن يلقى واحد من الحضور أثناء الفصول كلمة يثنى فيها على جوق الشيخ سلامة وتمثيله الرائع . وأحيانا كان الجوق يعمل يانصيب بين النظارة للحصول على طقم شاى كما يتضح لنا من الخبر التالى الذى نشرته جريدة مصر بتاريخ ٦ أبريل ١٩٠٧ (ص٢) : «يمثل جوق الشيخ سلامة حجازى مساء الغد رواية (شهداء الغرام) الشـهيرة ويعقبها تمثيل الفصـل الخـامس فى الـقـالب الهزلى (ها ها ها) . وسيعقب هذه الرواية الهزلية وتوزيعها مجانا لكل حامل تذكرة ثم عمل يانصيب على طقم شاى مجانا لجميع الحاضرين فالقاء قصيدة هزلية عنوانها (الهواء والهوى) . ونحن لانعرف إذا كان (ها ها ها) كنية عن الهزل أم أنه اسم القالب

الفكاهى المشار إليه . وكان الجوق يستخدم أيضا مهرجا قصير القامة اسمه الشيخ عبد الهادى ليلقى فى الحاضرين خطبة هزلية . وأحيانا كان الشيخ سلامة حجازى يعرض فصلا واحدا من «شهداء الغرام» . ، بعد أن ينتهى من عرض مسرحية أخرى كما نتبين من الخبر التالى المنشور في مجلة «الاصلاح» الصادرة فى ٢٩ تشرين الثانى ١٩١٣ (ص٣) : سيمثل الجوق رواية خداع الدهر وهى حديثة لم تمثل بعد . ويعقبها الفصل الثالث من رواية روميو وجوليت . « وأصبح تقديم فصل واحد أو أكثر من عدة مسرحيات مختلفة تقليدا أشاعه الشيخ سلامة وقلده فيه معاصروه واللاحقون عليه ، حتى جورج أبيض نفسه تأثر بهذا التقليد ، فضلا عن أنه - كما أسلفنا - خصص للطرب دورا فى عروضـــه المسرحية ، فأقحمه بين الفصـــول . يقول «المؤيد » فى ١٦ أبريل ١٩١٣ . (ص٦) : يقـــدم جوق حضرة النابغة جورج أفـــندى أبيض فى هـــذه الليلـــة بدار الأوبرا الخـــديوية بإحياء ليلـــة تمثيلية نادرة بمعـــرفة حضرات البارعين عبد الله أفندى عكاشة وبرهان الدين بك حيث يمثل الفصل الأول من رواية (روميو وجوليت) والفصل الرابع والخـــامس من رواية لـــويس الـــحادى عشر ورواية أمشـــير ورواية طارق بن زياد وتلقى الآنسة أرشـــالو مونولوج

باللغة التركية وغير ذلك من دواعى الأمس والسرور .. وفى بعض الأحيان كان الشيخ سلامة يقدم مسرحية مستقلة بذاتها خلال تقديمه «شهداء الغرام» كما نجد فى الخبر الذى نشرته جريدة مصر فى ١٢ ديسمبر ١٩١١ (ص٢) : « يمثل جوق حضرة الممثل الشهير سلامة رواية بمفرده وهى الحالق وشمس فى خلال الفصول . » وحين اشترك أبيض وحجازى عام ١٩١٤ فى تأليف جوق يحمل اسميهما عهدا إلى بعض الأطفال فى بعض الحفلات لالقاء مناظرة فى قالب مونولوجات أثناء المسرحية . وليس من شك فى وجود بعض الجوانب الايجابية والبناءة فى مثل هذه الممارسة المسرحية فهى تدرب الأجيال الجديدة على الالقاء والتمثيل ، أى أنها تحاول أن تسد شيئا من هذا الفراغ الناجم عن عدم وجود معاهد للتمثيل ، ولعله من المفيد أن أتذكر بهذه المناسبة أنه بهذه المناسبة أنه ظهرت أكثر من محاولة فردية فى سبيل هذا الفراغ ومن بينها إنشاء جورج أبيض مدرسة خاصة لتعلم التمثيل . تقول الأخبار بتاريخ ٣ يونية ١٩١٧ (ص١) : أنشأ من حضرة الممثل البارع الأستاذ جورج أبيض مدرسة للتمثيل بالقاهرة على نظام مثيلاتها فى أوربا وجعلها ثلاثة أقسام خص أولها بالممثلين والثانى بالممثلات وراغبات تعلم حسن الالقاء والثالث بالخطباء

والمشتغلين بالالقاء . ويعلن بروجرامها قريبا ثم تفتح للطلاب فى ١٥ يونيه الجارى . ثم نطالع فى جريدة الأخبار بتاريخ ٩ يونية ١٩١٧ (ص٥) الاعلان التالى : «مدرسة التمثيل العربى بشارع الظاهر نمرة ٣٤ بالقاهرة تليفون ١١ - ٣٥ لمؤسسها ومديرها جورج أبيض . افتتاحها فى ١٥ يونية ١٩١٧ . الدروس ثلاثة أقسام . الأول خاص بالممثلين والثانى بالممثلات وراغبات تعلم حسن الالقاء ، ولكل قسم منها دروس خصوصية وعمومية ، مدة الدرس الواحد ساعتان مرتين فى الأسبوع وتشجيعا لطلاب هذا الفن الجميل قد جعل الأسعار زهيدة كالآتى : - ٥٠ قرشا شهريا العمومى و ١٠٠ قرش الخصوصى : تقديم الطلبات من الآن إلى إدارة المدرسة . فضلا عن هذا فإن تدريب الأطفال على الظهور على خشبة المسرح ليس الأمر الغريب فجريدة «الأفكار» تخبرنا بتاريخ ١٠ يناير ص ٣ تحت عنوان أطفال على المراسح لايتجاوز سن أكبرهم عن ٦ سنوات . فى شهر أبريل الماضى تألف جوق أطفال لايتجاوز سن أكبرهم ست سنوات . وقد أخذ هذا االجوق فى ترتيب رواياته الجديدة ومناظره المدهشة وسيقدمها قريبا أمام الشعب المصرى . وهذا الجوق مؤلف من ٢٥ ممثلا وممثلة . فلا عجب إذا لاقى هذا الجوق الاقبال المنتظر عند تمثيل رواياته التى ستدهش الحضور .

على أية حال ، ونعود إلى الموضوع الأصلى الذى استطردنا عليه فنقول إنه ما من شك أن القاء المونولوجات أثناء عرض «شهداء الغرام» يخل بطبيعة الحال بالجو المأساوى الذى أراد شكسبير تصويره فى مسرحيته . تقول جريدة المؤيد بتاريخ ١١ يناير ١٩١٥ (ص٣) بشأن القاء الأطفال المونولوجات أثناء تمثيل شهداء الغرام «يمثل جوق أبيض وحجازى فى تياترو برنتانيا روميو وجوليت وتتخلل الفصول مناظرة بمنولوجات يلقيها ممثلو الجوق . والممثل الأول والممثلة الأولى من جوق الأطفال الحديث يكون الحكم فيها للجمهور بالفائز الذى تقدم له جائزة ذات قيمة . ونحن نقرأ فى «المقطم» بتاريخ ١٢ أكتوبر ١٩١٤ ص ٧ إعلانا عن البرنامج التمثيلى فى مسرح الكورسال ولسبانى بشارع عماد الدين يتكون من عشر فقرات من بينها مسرحية هزلية يمثلها محمد ناجي، وفي ختام فقرات الحفل يمثل شهداء الغرام ، الأمر الذى يدل على أن رائعة شكسبير التراجيدية لم تكن فى نظر مديرى الأجواق المصرية سوى مناسبة للغناء والطرب أو مجرد فقرة يتوسلون بها إلى امتاع الجمهور وتسليته . وحين افتتح العكاكشة جوقهم الجديد بتمثيل شهداء الغرام ارتفعت عقائرهم بالغناء مقلدين بذلك الشيخ سلامة حجازى وأبا خليل القبانى . ويبدو أن

صـــوت عبد الله عكاشـــة تميز بالرخامة فى حين أن صوت زكى عكاشـــة كان يفتقر إلى الحلاوة والطلاوة . وليس أدل على ذيوع روميو وجوليت من أن عبد الله عكاشـــة وأخوته كانوا يقدمونها فى تياترو حديقة الأزبكية فى نفس الوقت الذى كان الشيخ ســـلامة يمثلها فى تياترو برنتانيا (أنظر المحروســة فى ٢ سبتمبر ١٩١٤ ص ٣) . حتى منيرة المهدية التى كان صوتها فتنة للعاملين بدأت حياتها الغنائية كتلميذة فى مدرسة سلامة حجازى . وفى بدء عهدها بالغناء التحقت بفرقة عزيز عيد لتلقى بين الفصــول فى تياترو الشـــانزلزيه بالفجالة قصــائد وأناشيد ومشاهد من روايات الشيخ سلامة حجازى . ولكن من الاجحـــاف أن نلقى تبعة اقحام الطـــرب والفكاهة فى التراجيديا الشكسبيرية على الشيخ سلامة وحده . فهو فى التحليل الأخيــر لم يفعل إلا استجابة لرغبات النظـارة . ويجـــدر بنا أن نورد فى هذا الشـأن جانبا من مقال نشـــرته الدنيا المصـــورة . (عدد ٧٧) بتاريخ ٦ يوليو ١٩٣٠ وترجع أهمية المقال - الذى يستند كاتبه إلى طبيب بمستشفى الملك اسمه فؤاد رشيد وصفته هذه المجلة حجة فى تاريخ المسرح المصرى - إلى أنه يلقى ضوءا على المزاج المصرى الذى حدد للمشـــتغلين بالمســـرح مســـارهم ، الأمر الذى يدعـــونا إلى نترفق فى الحـــكم عليهـــم حين نراهم

يقصمون الغناء فى المآسى ويختمون عروضهم التراجيدية بفصول مضحكة . تقول «الدنيا المصورة» (ص٢٢) إن الكوميديا قبل عام ١٩١٤ كانت لازمة أساسية في العروض الجادة أو التراجيدية . ولكن بعد ١٩١٤ بدأت الكوميديا تستقل لتصبح فى نهاية الأمر كيانا قائما بذاته . ويضيف فؤاد رشيد أن الظروف ساعدت على استقلال الكوميديا عن العروض التراجيدية . فنحو عام ١٩١٤ خلا مسرح برنتانيا لمدة شهرين حين صرحت الحكومة لجوق أبيض وحجازى باستخدام دار الأوبرا فى خلال هذه الفترة و الأمر الذى أغرى عزيز عيد بتكوين فرقة كوميدية تتآلف من حسين رياض واستفان روستى وحسن فايق . وبإنشاء هذه الفرقة – كما يذهب إلى ذلك فؤاد رشيد أصبح للكوميديا في مصر كيان مستقل . ولكن هذه الفرقة مالبثت أن انهارت ، فاضطر مؤلفها عزيز عيد إلى الانضمام إلى فرقة عكاشة التى أولت التمثيل الكوميدى والفودفيل اهتماما كبيرا وأفردت له عروضا خاصة . تقول الدنيا المصورة فى هذا الشأن أنه قبل ١٩١٤ تقريبا . لم يكن للكوميدى وجود حقيقى فى مسارحنا وكل مافى الأمر وضع روايات كانت تعرض فى فرقة المرحـوم الشيخ سلامة حجازى . وكان أهمها (أبو الحسن المغفل) و (الشيخ متلوف) و (البخيل) . أما عدا ذلك فقد كانت الروايات تعتمد على العنصر الغنائى الذى كان يضطلع به فقيد الإنشاد

المرحوم الشيخ سلامة . على أن كثيرا من هذه الروايات كانت تحوى في ثناياها دورا أو اثنين تمتزج بهما الدعابة وتختلط فيهما روح الفكاهة . وكان أشهر من تستند إليه مثل هذه الأدوار الممثل خفيف الروح المرحوم محمود حبيب ثم يليه الأستاذ عمر وصفى ولما كانت أغلبية هذه الروايات تنتهى بفواجع فقد اعتاد الجمهور أن يطالب بفصل مضحك فى النهاية طالما شاهدنا فى رقاع الاعلان عن حفلات التمثيل تلك الجملة المأثورة (وتختم الرواية بفصل مضحك من أمير المضحكين محمد ناجى) . ولم يكن الشيخ سلامة يلجأ إلى هذه الوسيلة في الغالب إلا فى المواسم والأعياد وفى الرحلات التى كان يقوم بها فى ريف مصر وصعيدها . ومن النوادر التى يصح ذكرها بهذه المناسبة أن الأستاذ أبيض عندما ألف فرقته العربية الأولى عن فطاحل الممثلين وقام إلى الأرياف بعرض رواياتها الشائقة (لويس الحادى عشر وأوديب الملك وعطيل وغيرها) . نقول إن الريفيين عقب اسدال الستار الأخير لم يكونوا ليغادروا المكان معتقدين أن كل رواية لابد أن تختتم بفصل مضحك ، وأن هذا الفصل من لبنة الرواية ولوازمها الأصلية وبدونه لا يكون لها شأن يذكر ، بالطبع لم يكن فى المقدور النزول على هذه الرغبة فكان الجمهور يظل جاثما فى أماكنه مصفقا ومهللا (لسه فصل – لسه فصل) . وبعد ذلك وضعت عدة روايات من نوع (الفارس) كان منها

أن قلبت رواية شكسبير «روميو وجوليت» رأسا على عقب واستخرجت منها فكاهه حقيقية سميت (روميو وجوليت الهزلية) . وكان الدور الهام فيها للمرحوم محمود حبيب . وفى نهاية العهد نفسه ظهر الممثل جورج دخول فى دور (كامل الأصلى) فكان يمثل فصولا مضحكة دون أن يعتمد فيما على نص محرر فلم يكن إذاك بحاجة إلى ملقن يعينه على التذكر . بل كانت ذاكرته هى العمدة التى يستعين بها على فصوله المضحكة والسهرات الخاصة ، فقد كان بطلها أحمد الفار ومازال إلى اليوم حيا يرزق وهو قدير على تقليد أصوات الطيور والحيوانات المختلفة ، كما أنه عازف ماهر فى موسيقى القرب وكان أهم فصوله المضحكة ذلك الفصل المشهور إلى اليوم والمسمى (سعد الدين باشا مدير الغربية) ..

لقد شهد المسرح المصرى فى مطلع القرن العشرين ممارسات عجيبة أشد ما تكون مدعاة للدهشة والاستغراب لعل أهمها أقدام الشيخ سلامة على تحويل نهاية شهداء المفجعة إلى نهاية سعيدة زف فيها هذا المطرب الكبير جوليت إلى روميو ثم تغنى فى حفل زفافها . تقول جريدة الوطن بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٩١٥ (ص٢) فى هذا الشأن : «يمثل جوق أبيض وحجازى شهداء الغرام بشكل جديد يمثل أهم أدوارها حضرة الاستاذ الشيخ سلامة حجازى وتظهر فى الفصل الرابع حفلة زفاف جوليت موقعة

نغامتها على الآلات والطرب برئاسة الأستاذ سامى أفندى شوا وفرقته . تنزيل عظيم فى أثمان التذاكر (لوج حريمى ٤٠ قرشا لوج رجالى ٣٠ قرشا وأسعار الكراسى ٨ ، ٦ ، ٢ أعلى التياترو . ولعلنا نلاحظ في هذا الخبر تخصص ألواج للحريم . وكانت هذه الألواج مغطاة حتى لاتنفذ إليها عيون الفضوليين من الرجال . ونحن نقرأ فى المقطم بتاريخ ٢ مايو ١٩٠٧ (ص٣) نموذجا لاعلان متكرر عن تخصيص جوقة سلامة حجازى بابا خصوصيا لدخول العائلات : لغاية التحفظ خلف دار التمثيل . وأحيانا كان الجوق يخصص حفلات للنساء فقط كما هو واضح فى الاعلان الذى نشرته جريدة الأفكار بتاريخ ١٨ أكتوبر ١٩١٤ (ص٢) : « للسيدات من الساعة ٥ بعد الظهر إلى الساعة ٨ مساء تقام حفلة خصوصية لا يدخلها أحد من الرجال قط ومن الساعة التاسعة مساء دخول عمومى للرجال والسيدات .. وينبغى أن نذكر هنا بصدد تحويل الشيخ سلامة حجازى مأساة شهداء الغرام إلى حكاية ذات نهاية سعيدة أن تاريخ الأدب الانجليزى نفسه شهد تجربة مماثلة قام بها ناحوم تيت فى القرن الثامن عشر . فقد أجرى تيت تغيرات جذرية فى مأساة الملك لير ثم أنهاها نهاية سعيدة بأن زوج كورديليا من ادجار . وراق هذا التغيير فى عين ناقد كلاسيكى ذائع الصيت هو

الدكتور صامويل جونسون . وبالرغم من اختلاف الظروف والأسباب التى دفعت كل من ناحوم تيت وسلامة حجازى إلى نبذ النهاية المأساوية ، فإنهما كانا دون ريب يشتركان فى الرغبة فى استرضاء عامة النظارة التي تحب أن ترى على خشبة المسرح الشر يعاقب والخير يثاب .

ومن الممارسات الغريبة فى المسرح المصرى أن تقوم النساء بتمثيل أدوار الرجال . لقد كان محظورا فى العصر الاليزابيثى الذى ألف فيه شكسبير مسرحياته على النساء الظهور على خشبة المسرح الانجليزى . ومن ثم كان يعهد إلى الصبية والغلمان بتمثيل أدوارهن . ولكننا هنا فى مصر نشاهد العكس فنرى النساء يلعبن أدوار الرجال . وهل يستطيع المرء استنادا إلى هذه الممارسة أن يخلص إلى أن المجتمع المصرى من مطلع القرن العشرين كان أقل فى محافظته من المجتمع الانجليزى فى القرن السادس عشر ؟ لست أدرى ، فالوصول إلى مثل هذا الحكم يحتاج إلى دراسة اجتماعية مقارنة ليس هنا مجالها . تقول صحيفة الوطن بتاريخ ١٩ يولية ١٩١٧ (ص٢) : « يسرنا أن يعود أخوان فرح إلى التمثيل فقد عزم حضرة توفيق افندى فرح شقيق المرحوم اسكندر فرح على تقدم بعض الروايات الممتازة أثناء ليالى عيد الفطر فى تياترو الشانزلزية . وأول رواياته شهداء الغرام وتقوم أنيسة بدور روميو ..

وليس هذا بالأمر الغريب فقد كانت كل من منيرة المهدية وفاطمة رشدي تلعبان أدوار الرجال . تقول صحيفة البصير فى ٥ أكتوبر ١٩١٦ (ص٥) : يحيي جوق السيدة منيرة المهدية ليلتين من ليالى عيد الأضحى فى مرسح الحمراء . الليلة الأولى مساء يوم الاثنين (٩ أكتوبر) وتمثل فيها رواية عائدة الشهيرة وتقوم بتمثيل رداميس بطل الرواية السيدة منيرة وتنشد مافيها من القصائد البديعة . والليلة الثانية (١٠منه) وتمثل فيها رواية هاملت ويقوم بأهم الأدوار عبد العزيز افندى مدير الجوق ، وفوق ذلك فإن السيدة منيرة المهدية ستطرب الجمهور على تخت آلات مؤلف من أبرع الموسيقيين بأدوار جديدة . يقول شحاته عبيد فى جريدة الوطن بتاريخ ٢٣ يولية ١٩١٨ (ص١) في هذا الصدد : « أما فرقة المهدية فإنها مازالت تمثل رواياتها الأيدية التداول ولا أدرى أى نزعة تدفعها إلى ذلك وهى تجد من الجمهور أعراضا واشمئزاز .. ويزجى شحاته عبيد النصيحة للسيدة المهدية بأن تقلع عن تمثيل أدوار الرجال فهى محبوبة كمطربة وممثلة ويمكنها بمنتهى السهولة أن تجد من أدوار النساء الكثيرة الدور الذى يناسبها . أما إذا كانت مصرة على الاستمرار فى تمثيل أدوار الرجال فخليق بها أن تمثل دور صبى يتراوح عمره بين الثانية والرابعة عشر . »

والرأى عندى أن أكثر الممارسات غرابة فى بواكير المسرح المصرى أن يتناوب ممثلان تمثيل شهداء الغرام ، فيظهر الشيخ سلامة فى بعض فصولها ويؤدى عبد الله عكاشة فصولها الأخرى كما نتبين من الخبر الذى نشرته جريدة مصر بتاريخ ١٠ أكتوبر ١٩١٢ (ص٣) : يمثل الجوق العربى مساء اليوم رواية شهداء الغرام الشهيرة وسيقوم بأدوارها حضرة الممثل الشهير عبدالله افندى عكاشة ويقوم بدور روميو فى الفصل الثالث حضرة المطرب البارع عمدة التمثيل الشيخ سلامة حجازى ويليها فصل مضحك . وتقول جريدة مصر فى هذا الشأن بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٩١٢ (ص٣) : ستمثل رواية (شهداء الغرام ومافيها من أنواع الطرب ورخيم الألحان . ويقدم ثلاثة فصول فيها حضرة الأستاذ المطرب البارع عمدة التمثيل الشيخ سلامة حجازى والفصلين الباقيين لحضرة الممثل الشهير عبد الله افندى عكاشة .

وبالرغم من كل ماتقدم من سلبيات شابت العمل المسرحى المصرى فى بداياته فقد أشرقت فيه بعض الايجابيات العظيمة المشرفة . لقد قيل عن الشيخ سلامة فى حياته أنه وقف حجر عثرة فى سبيل رقى التمثيل فى مصر لأنه جعل من الطرب تقليدا مسرحيا لم يستطع الذين جاءوا من بعده أن يتخففوا منه . ومن

الواضح أن أثرة فى المسرح لم ينته بوفاته . فنحن نطالع فى صحيفة المنبر بتاريخ ١١ أغسطس ١٩١٨ (ص١) أنه بعد وفاته عام ١٩١٧ أصبح « كل صاحب فرقة تمثيلية يحاول الاستعاضة عن ذلك الشيخ ببنات وصبيان ينشدون بعض قصائده ويغنون شيئا مما وضع من الألحان فأثبت عملهم هذا أن صوت الشيخ كان القوة المغناطيسية التى جذبت الجمهور إلى مسارح التمثيل .. ونحن نقرأ تأكيدا لهذا المعنى فى مقال كتبه محمد تيمور فى المنبر بتاريخ ٢٨ أغسطس ١٩١٨ (ص١) يذهب فيه إلى أن الشيخ سلامة قد لا يكون أضاف إلى فن التمثيل شيئا يذكر ، إلا أنه استطاع أن يقرب المسرح من قلوب الناس وأن يستميلهم إليه بفضل فائق عنايته بالمناظر والملابس المسرحية وإنفاقة ببذخ عليها وبفضل قدرته على الموائمة بين ألحانه وبين المواقف المسرحية يقول محمد تيمور فى هذا الصدد : « أينسى القارىء الكريم المناظر المتقنة المدهشة التى كان يقدمها لنا الشيخ فى روايات هاملت وشهداء الغرام وتليماك وضحية الغواية ونتيجة الرسائل وغيرها من الروايات الشهيرة والشيخ كما نعلم لم يتلق التمثيل فى مدرسة أو عن أستاذ قادر ولكنه تعلمه فى مدرسة التجارب . وهو إن كان لم يصل لتحسين القائه ولكنه وصل أخيرا لاجادة كثير من الأدوار التى لم يبزه فيها

ممثل كدور هاملت .. أما طريقة إنشادة فكانت تختلف عن طريقة المغنيين وكانت ألحانة توافق المواقف المسرحية . فإذا لحن لحنا للجحيم سمعت منه عزيف الجن وإذا لحن غراميا شممت منه أريج الحب وإذا لحن لحنا دينيا دخلت في نفسك الهيبة والجلال .

ومن الصفحات المضيئة في المسرح المصرى أن تراه يتحول أحيانا من مجلس أنس وطرب إلى منتدى أدبى راق يلقى فيه أروع الشعر وأعذبه ، مثل تلك الحفلة التى وصفتها صحيفة المؤيد بتاريخ ٤ مارس ١٩١٢ بقولها (ص٦) : شهداء الغرام فى تياترو عباس بشارع جلال . يقام فى مساء الخميس (ليلة الجمعة ٦ مارس) الاحتفال السنوى فيقدم جـوق الشيخ سلامة رواية شـهداء الغرام (وروميو وجوليت) وهى فى مقدمة الروايات التى يتمنى محبو الطرب والتمثيل رؤيتها . ويقوم بأهم أدوارها حضوة الممثل البارع والمطرب الشهير الشيخ سلامة حجازى ويقدم وصلتين طرب حضرة بلبل مصر الوحيد ابراهيم افندى شقيق على تخته الجامع أعظم مشـاهير فن الموسيقى والطرب خصوصا حضرة سامى افندى شوا . ويلقى خطابا فى فن التمثيل حضرة سيد افندى على . وتلقى قصيدة لسعادة شوقى بك وقصيدة لسعادة حافظ بك براهيم وقصيدة لحضرة خليل افندى مطران . وفصل رقص جـميل .

وتختم الليلة برواية هزلية جديدة . « أيا كانت القيمة الفنية لمسرح سلامة حجازى الغنائى فلا مناص من الاعتراف بفضل ريادته وأنه - رحمه الله كان ينحت بأظافرة فى الصخر من أجل أن يتبوأ المسرح المصرى مكانا عاليا بين الفنون ..

ومن النقاط المضيئة كذلك الدور الرابع الذى لعبه هذا المسرح فى ازكاء روح التآلف والالتحام فى صفوف الأمة من مسلمين ومسيحيين . فعلى سبيل المثال تخبرنا جريدة البصير بتاريخ ١٥ مارس ١٩٠٠ (ص٢) أن جوق سلامة حجازى قدم شهداء الغرام فى طنطا لصالح الجمعية الخيرية الكاثوليكية . وكذلك استعداد كثير من الفرق المسرحية لاحياء الحفلات الخيرية لاينبغى أن ينسينا أن بعض الممثلين كانوا يقومون بأعمال نصب على الجمهور تحت ستار جمع المال للأعمال الخيرية كما يتضح لنا خبر نشرته جريدة البصير بتاريخ ٨ ديسمبر ١٩١٥ (ص٢) : ورغم هذا فإذا أمعنا النظر فى الخبر التالى عن منيرة المهدية لوجدناه مثلا رائعا فى التسامح الدينى ورحابة الأفق ، وبفرض أن منيرة المهدية كانت تهدف إلى الدعاية عن نفسها ، فإن الخبر فى حد ذاته دليل ناصع على تحضر أسلافنا . تقول صحيفة البصير فى ١٥ يناير ١٩١٦ (ص٢) عن استعداد منيرة المهدية لاقامة الحفلات الخيرية

لصالح كل الطوائف والعقائد : « وقد حركت اليوم عاطفة انسانية في هذه الضائقة الشديدة ، فأرادت أن يكون لها باع طولى في أغاثة المنكوبين بالفقر فتبرعت بليالى تمثيلية لبعض جمعيات الاسعاف وثانية لجميعة الروم الأرثوذكسيين وثالثة لجمعية المواساة الاسلامية . وكتبت لنا تقول إنها مستعدة لتحذو هذا الحذو الجميل مع كل جمعية خيرية على اختلاف الأديان والنحل بشرط أن تخابرها الجمعية قبل تحديد ميعاد بعشرة أيام والمخابرة معها رأسا بمنزل زوجها الفاضل محمود بك جبر بالفيلا نمرة ١٠٨ فى مصر الجديدة وفى هذه الليلة تمثل للاسكندريين فى مسرح الحمراء رواية أنس الجليس وفصلا من رواية شهداء الغرام . فضلا عن هذا كانت الأجواق المختلفة تخف لنجدة المحتاجين المعوزين من الممثلين والأدباء . بل إن جود هذه الأجواق كثيرا مايتجاوز حدود مصر إلى بلاد بعيدة بعضها عربى وبعضها الآخر أجنبى . فنحن نقرأ مثلا فى صحيفة المؤيد الصادرة فى ١٤ أبريل ١٩١٢ (ص٦) عن اشتراك عبد الله عكاشة مع سلامة حجازى فى تمثيل شهداء الغرام لصالح المجاهدين ضد الطليان فى طرابلس .

وأخيرا نقول إن من النقاط المضيئة فى بدايات المسرح المصرى أن انفتاحه على الغرب كان فى الأساس انفتاحا حضاريا . فقد كانت الفرق الايطالية والفرنسية بوجه خاص تفد

إلى مصر فى كل عام لتقدم موسمها على مسرح الأوبرا الخديوية .

ويعطينا الخبر المنشور فى الأهرام بتاريخ ٢١ يونية ١٩٠٢ (ص٢) مجرد نموذج لنشاط الفرق الأجنبية فى مصر فى مطلع هذا القرن ومفادة أن جوقا ايطاليا حضر إليها ليقدم ستة عشر مسرحية باللغة الفرنسية فى الأوبرا الخديوية من بينها مسرحيتا روميو وجوليت و «هاملت» وفى العقد الثالث من القرن الحالى تنبهت انجلترا لخطر التنافس الثقافى الايطالى الذى يتهددها ، الأمر الذى جعلها تشعر بالرضا عن زيارة فرقة أنكنز للأراضى المصرية عام ١٩٢٧ . ويلقى الخبر التالى ضوءا على تنتافس انجلترا وايطاليا فى هذا الشأن تقول الأهرام بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٩٢٧ : «لندن فى ١٩ ديسمبر لمراسل الأهرام الخاص - نشرت جريدة (الموارنن بوست) اليوم مقالا لمكاتب لها قال فيه ما يلى (من دواعى الأسف الشديد أن ليس فى انكلترا جمعية مركزية ترسل أحسن الروايات الانجليزية لتمثيلها في الجهات المتطرفة من الامبراطورية البريطانية وقد دلت التجربة الأخيرة التى جربها المستر أنكنز فى مصر على أن البلدان التى خبت فائدة من العدل والادارة والتعليم البريطانى تحتاج أيضا إلى ترقية الثقافة . ولا ريب أن كل جمعية مشهورة بحسن السمعة من الجمعيات التمثيلية

تأتي بفائدة ثمينة وتساعد على اعلاء السمعة البريطانية أزاء المساعى التى تبذل لعرض الثقافة الايطالية على مصر . ويبذل السنيور موسولينى المال لاعانة الجوقات الايطالية التي تمثل رواياتها فى دار الأوبرا الملكية بالقاهرة حتى أخذ المصريون يولون وجوههم شطر ايطاليا لرؤية كل شيء فنى جميل . » وسوف نعود فيما بعد لتناول نفس هذا الموضوع عند الحديث عن زيارتى فرقة أنكنز لمصر فى عامى ١٩٢٧ و ١٩٢٨ .

ومهما اختلفنا حول مدى فائدة مثل هذه العروض الأجنبية للجمهور المصرى فإنها دليل على الصحة والعافية الحضارية . صحيح أن الأوبرا الخديوية كانت تجسيدا للنفوذ الأجنبى والامتيازات الطبقية ولكنها كانت على المدى البعيد أحد مصادر الاشعاع الثقافى فى بلادنا .

٢ - هاملت

أ - هاملت باللغة العربية :

من الثابت أن المسرح المصرى ظل يعتمد فى تقديمه لمسرحية هاملت على تعريب طنيوس عبده من خلال العقد الأول وجانب كبير من العقد الثانى من القرن العشرين . ومن المؤكد أن تعريب خليل مطران الذى أعتمد عليه چورچ أبيض ويوسف وهبى منذ أواخر العقد الثانى كان من اللغة الفرنسية وكما يذكر لنا مصطفى بدوى فقد آثر طنيوس عبده - استجابة لرغبات النظارة المصريين - أن يغير نهاية المسرحية المأساوية إلى نهاية سعيدة حيث يظهر شبح والد هاملت ليبشر ابنه بحياة سعيدة على الأرض كما يبشره بغفران السماء له . وهكذا نرى فى تعريب طنيوس عبده أن هاملت يعتلى أريكة الملك خلفا لعمه الغادر الأثيم .

ولعله من المفيد أن نؤكد أن معظم المعوقات الشكسبيرية التى ظهرت فى مصر فى أوائل القرن العشرين لم تكن من الأصل الانجليزى مباشرة بل تمت من خلال لغة وسيطة هى اللغة الفرنسية (ويقول زكى طليمات ومصطفى بدوى أن ترجمات مطران لأعمال شكسبير المسرحية مأخوذة فى ترجمات چورچ ديڤال لها .) ولم

تغب هذه الحقيقة عن بـــال المهتمين بحركة الترجمة والتعريب حينذاك . فنحن نقرأ فى جريدة الوطن بتاريخ ٢٦ أبريل ١٩١٦ (ص١) نبذة بعنوان « ترجمة روايات شكسبير » جاء فيها ما يلى : «ذكرت الاجبشن مايل أن روايات شكسبير التى عربت ونقلت فى مصر قد تكون اللغة التى ترجمت اليها قيمة فى فن الكتابة ولكن الروايات لم تترجم بنفس أسلوب شكسبير الأصلى . ولو قام اليوم شكسبير من قبره ورأى بعينه رواياته تمثل على المراسح المصرية لما عرفها ولا أدرك أنها وضعه وقد كان اللازم فى تعريب هذه الروايات أن تعرب من اللغة الانكليزية لا من الفرنسية . وبعد ذلك لايمكن أن يقال يوما ما بأن فى اللغة العربية ترجمات صحيحة لروايات شكسبير . ويبدو لى أن تعريب خليل مطران لمسرحية هاملت لم يبدأ فى أن يحل محل تعريب طنيوس عبده إلا فى حوالى عام ١٩١٨ . فنحن نطالع اعلانا عن الأوبرا السلطانية فى جريدة الاخبار الصادرة فى ١٥ ديسمبر ١٩١٨ (ص٢) فيما يلى نصه : « تمثل فرقة جورج أبيض فى مساء اليوم الأحد ١٥ ديسمبر ١٩١٨ فى الساعة الثامنة والنصف تماما رواية هاملت الشهيرة تعريب خليل مطران الذى عربها خصيصا للفرقة . وهى تمثل الحكمة والبلاغة والهول وتتجلى فيها حكمة شكسبير ومواهب أبيض وبلاغة مطران . وتمتدح جريدة الأفكار بتاريخ ١٩ ديسمبر ١٩١٨ (ص٢) تعريب خليل مطران لأنه « يظهر لأول مرة مسرحية هاملت فى

صورتها الأصلية الحقيقية كما وضعها شكسبير » وفى بداية العقد الثالث (نحو عام ١٩٢٢) أصدر محام أديب هو سامى الجريدينى ترجمة جديدة لهاملت يعترف الدكتور محمد عوض محمد بقيمتها فى المقدمة التى صدر بها ترجمته لهذه المسرحية نشرتها فى عام ١٩٧٢ الادارة الثقافية بجامعة الدول العربية ورغم توفر ترجمات طانيوس عبده وخليل مطران وسامى الجريدينى لمسرحية هاملت فإن هناك ما يشير إلى أن فاطمة رشدى اعتمدت فى تخيلها لهذه المسرحية فى أواخر العقد الثالث فى القرن الحالى على تعريب جديد قام به الشاعر أحمد رامى خصيصا لها . ومن الثابت أيضا أن طانيوس عبده ليس أول من عرب هاملت فقد سبقه امين حداد وجورج مرزا إلى ذلك . وتعطينا جريدة الأهرام نبذة عن هذه المعربات السابقة فتقول بتاريخ ٢٣ فبراير ١٩٠٢ (ص٢) إن أمين حداد وجورج مرزا سبقا طانيوس عبده إلى تعريب هاملت . ولكن أمين حداد لم يتمكن من نشر تعريبه . أما تعريب جورج مرزا للمسرحية الذى لم ير أيضاً طريقه إلى المطبعة فقد شوهه الجوق الذى قام بتمثيله لدرجة أن معرب المسرحية اضطر إلى انكارها وإلى الاحتفاظ بها بين أوراقه عساه أن يجد فى يوم من الأيام الجوق الذى يستطيع أن يمثلها على نحو لائق ويتضح لنا من مطالعة الصحف والدوريات فى أوائل هذا القرن أن مسرحية هاملت وجدت اقبالا عظيما عليها من النظارة المصريين ، الأمر الذى حدا

بالأجـواق المختلفـة - المعـروف منها والمغمور والعربى منها والأجنبى - إلى تكرار تمثيلها ، فقدمتها أبرز الفرق المعروفة أنذاك وهى فرق سلامة حجازى وسليمان القرداحى وعبدالله عكاشة وأحمد الشامى وچورچ أبيض ورمسيس وفاطمة رشدى . ويتضح كذلك أن المسرحية - بخلاف شهداء الغرام - اختلطت بوجه عام بطابعها المأساوى وأن التغيير الذى امتد إليها لم يكن بجسامة التغيير الذى أصاب شهداء الغرام . ولا يستبعد أن يكون الشعب المصرى قد استوعب مأساة هاملت لأنها تنهض على فكرة قريبة للغاية من ذهنه وعاداته وهى فكرة الأخذ بالثأر .

حتى الفرق المغمورة والناشئة درجت على تمثيل مسرحية هاملت . ليس فى المدن الكبيرة فحسب بل فى المدن الصغيرة والقـرى ، الأمر الذى يدل على أنتشارها فى مصر على أوسع نطاق . فقد مثلها جوق ابراهيم أحمد الاسكندرى بالاشتراك مع السيدة هيلانة فى مدينة المحلة الكبرى كما تفيد بذلك صحيفة الجوانب المصرية الصادرة فى ١٥ يونية ١٩٠٧ (ص١) .

وهل يمكن للدارس أن يخامره شك فى ذيوع هاملت بين المصريين بعد أن يقرأ فى الجريدة بتاريخ ١١ فبراير ١٩١١ (ص٥) الخبر التالى : « الجامعة التمثيلية المصرية . سيغادر هذا الجوق الجديد مركز بنى مزار قاصدا المنيا لاحياء ليلتين يمثل فى الأولى

رواية هاملت وفى الثانية رواية السر المكنون . وذلك فى ليلة الأربع ١٥ فبراير ١٩١١ والجمعه ١٧ منه . ثم يعود منها إلى بلدة مطاى لأحياء لياليه الأوربية الجميلة فعسى أن يلاقى من المنياويين ما عودوه من التعضيد والاقبال .. بل إن جمعيات التمثيل المؤلفة من طلبة المدارس ودرجت أيضا على تمثيلها فالمؤيد مثلا تخبرنا بتاريخ ٧ يونية ١٩٠٩ (ص٥) عن عزم بعض طلبة المدارس العليا والثانوية تمثيل مسرحية هاملت بدار التمثيل العربى تحت ارشاد الممثل أحمد العدل وتوجيهه . وتقول مصر الفتاة بتاريخ ٢٣ يولية ١٩١١ (ص٢) : « تمثل جمعية تقدم التمثيل الخيرية فى مساء الخميس ٣ أغسطس المقبل بالتياترو المصرى بشارع عبد العزيز رواية هاملت الشهيرة بمناظرها الجميلة وسيقوم بأهم أدوارها تلميذ لا يتجاوز الخامسة عشرة من عمره . وتختم بفصل مضحك جديد وتلقى أحدى الممثلات مونولوج (فتى العصر) .

وتخبرنا الجريدة أيضا بتاريخ ٢٢ سبتمبر ١٩١٤ (ص٣) بما يلى : « يمثل فى مساء اليوم فى تياترو الكلوب المصرى بجوار سيدنا الحسين رواية هاملت وسيقوم بأهم أدوارها حضرة عبد الحميد افندى عزمى .. وتكرر تمثيل مسرحية هاملت تحت رعاية كثير من الجمعيات الخيرية والأدبية مثل جمعية المساعى والتوفيق القبطية التى قدمتها فى عام ١٩٠٣ ، ومجتمع الهلال الأدبى الذى

قدمها فى عام ١٩٠٥ ونحن نطالع فى جريدة الأهرام بتاريخ ١١ فبراير ١٩٠٣ (ص٢) وصفا تفصيليا كتبه مراسل الأهرام من تمثيل جوق سليمان قرداحى مسرحية هاملت لصالح الجمعية الخيرية للروم الكاثوليك . ويؤكد هذا الوصف بما لا يدع مجالا للشك السماحة الدينية التى اتسم بها المجتمع المصرى حينذاك وفيما يلى نص الوصف الذى أورده مراسل الأهرام فى طنطا :

« هاملت - كان المسرح في ليلة أمس عندنا غاصا بالسادة والسيدات المحسنين والمحسنات الذين حضروا لمشاهدة تمثيل رواية (هاملت) الشهيرة إجابة لرغائب الجمعية الخيرية للروم الكاثوليك . وكان فى مقدمة الجميع سعادة المفضال عمر بك رشدى مدير الغربية وكبار رجال الحكومة فى طنطا وأنه رغما عن هطول الأمطار وتراكم الأوحال كان المحسنون الكرام والمحسنات الحسان يتسابقون لحضور هذه الليلة الخيرية ويتزاحمون على الاشتراك فى هذا العمل المبرور . أما الجوق المصرى إدارة حضرة البارع سليمان افندى قرداحى الذى قام بتمثيل هذه الرواية فقد أجاد كثيرا ولا سيما قرداحى افندى ممثل دور (هاملت) الذى كان لتمثيله وقع حسن فى قلوب الحضور وسرور عظيم فى الجمهور . وكانت كل حركة من حركات أدواره تتبعها ضجيج وتصفيق واستحسان عام وعند أنتهاء الفصل الثانى من الرواية وقف حضرة الفاضل

والمحامى البارع حبيب افندى زين فارتجل خطابا شائقا استهله بأبيات من الشعر خص بها سمو الأمير العزيز وسعادة المدير والجمهور بالشكر ثم تطرق لذكر فوائد الجمعيات الخيرية ومالها من الفضل على الهيئة الاجتماعية ، والمح إلى بيان ما يجب على الانسان من عمل البر والاحسان وامتدح حضرات أعضاء الجمعية وأثنى على الجمهور وختم خطابه بتكرار الدعاء للجناب الخديوى المعظم ولسعادة مدير الغربية فصنت له الحضور سرورا واستحسانا . وبعد أنتهاء الفصل الثالث انبرى حضرة الفاضل المحامى المشهور نقولا افندى أرقش فارتحل خطابا نفيسا عدد فيه مناقب المحسنين الكرام والمحسنات الحسان وشكر كل من تبرع وجاد وساعد وخدم الجمعية الخيرية القائمة بخدمة الفقير . وختم خطابه بدعاء مستطاب للجناب الخديوى المعظم ولسعادة مدير الغربية وللحضور فقوبل دعاؤه بهتاف الاستحسان والسرور . وبعد أنتهاء الفصل الرابع تلد بلسان حضرات وكلاء الكنيسة وأعضاء الجمعية الخيرية خطاب شكر وثناء لجميع من اهتم بمساعدة الجمعية وقام بخدمة الانسانية وعمل الخير لمساعدة الفقير وامتدح غيرة سعادة مدير الغربية المحبوب لتشريفه الحفلة وشكر حضرات الخطيبين البارعين وأثنى على مهارة الجوق لاتقان تمثيله . »

ويتضح لنا من خبر أوردته جريدة الأهرام بتاريخ ٧ سبتمبر ١٩٠٧ (ص٣) أن جوق الشـيخ أحد الشامى المعروف بجوق الاتحاد الوطنى مثل هاملت في بنها وأن هذا الشيخ رغبة منه فى استمالة الأهالى إليه قام بتلاوة آيات من القرآن الكريم فى أحد مساجد بنها فى اليوم السـابق على التمثيل . كتب مراسل الأهرام فى بنها يقول : « وقد تكرم حضرة المؤمأ إليه بتلاوة سورة الكهف أمس فى مسجد سيدى عبدالله النجار فأطرب المصلين برخامة صوته الجميل وكان المسجد مزدحما بجمع غفير اكراما لتشريف هذا الفاضل .

واشتهر سلامة حجازى بتمثيل مسرحية هاملت . فضلا عن أن جريدة الوطن تخبرنا بتاريخ ٢١ فبراير ١٩١٢ بأن الشيخ حجازى مثل مسرحية أخرى تعارضها هى مسرحية سميراميس . تقول جريدة الوطن (ص٤) : « ستمثل فى مساء الاثنين ٤ مارس المقبل بتياترو الشيخ سلامة حجازى رواية (الملكة سميراميس) الشهيرة وهى رواية جديدة لم يمثلها جوق من الإجواق العربية ووضعها فولتير الشهير معارضا رواية هاملت التى وضعها شكسبير ... وستلقى فى تلك الليلة الخطب والقصائد الرنانة من حضرة الفاضلين اسماعيل بك عاصم وسيد افندى محمد ناظر الملكية الأهلية وغيرها من الفضلاء والأباء . ويطرب الجمهور بعض

المشهورين بالصوت الرخيم من رجال وسيدات .. وعلى أية حال ، صارت قصائد سلامة حجازى التى لحنها فى هاملت فتنة الأسماع ومن بينها قصيدتان عم يخون وأم لا وفاء لها » و « دهرمصائبه عندى بلا عدد . » واتقن الشيخ سلامة دور هاملت واشتهر به مثلما اشتهر چورچ أبيض فى دور عطيل . ولم يتمكن معاصروه وخلفاؤه أمثال آل عكاشة وچورچ أبيض من التحرر فى الأسلوب الغنائى الذى اتبعه الشيخ سلامة فى تقديم تراجيديات شكسبير على المسرح . وكان من السهل على العكاكشة أن يحذوا حذو الشيخ سلامة لأن أصواتهم كانت تصلح للغناء بدرجات متفاوتة . يقول المؤيد عن تمثيل جوق عكاشة مسرحية هاملت بتاريخ ٢١ أغسطس ١٩١٤ (ص٧) : « ويتخلل التمثيل مونولوجات ينشدها عبدالله عكاشة وأخواه زكى وعبد الحميد بأصواتهم الرخيمة . وتقدم أيضا فصول سينما توغراف . » أما چورچ أبيض فلم تكن عقيرته تصلح للغناء . ومن ثم كثيرا ما كان يعهد إلى المطرب حامد مرسى بالغناء بين الفصول . ولا بد أن چورچ أبيض بذل جهدا جبارا حتى أمكنه شيئا فشيئا أن يقلل من أهمية الغناء فى التراجيديا الشكسبيرية . وساعد على ذلك بطبيعة الحال أن يوسف وهبى أيضا لا يتمتع بالقـدرة على الغنـاء اضف إلى هـذا الزيـادة المطـردة فى نسبة المتعلمين المصريين الذين يقرأون شكسبير فى أصوله الانجليزية وتأثر الفرق المصرية بالفرق الأجنبية التى تفد إلى مصر

وخاصة بفرقة أتكنز الانجليزية فى كيفية اخراج التراجيديات الشكسبيرية على المسرح . وفى نهاية العقد الثالث من القرن الحالى انحسر دور الطرب والغناء اثناء تقديم المآسى انحسارا واضحا ، ولكنه لم يقيض له الاختفاء تماما . حتى النقد المسرحى الذى نشرته الصحف والمجلات بدأ فى نهاية هذا العقد يولى قدرا أكبر من الاهتمام بالتكنيك المسرحى . وفى هذه الفترة اشترك جورج أبيض مع يوسف وهبى فى تقديم بعض المآسى الشكسبيرية . فمثل يوسف وهبى دور هاملت وأخرج المسرحية على نحو لم يرق فى عين مجلة روزاليوسف التى كتبت بتاريخ ٢١ أغسطس ١٩٢٨ (ص١٨ - ١٩) تسخر من اخراجه بقولها : « هناك رأى قد يكون فيه شيء من السخرية رأى يقول إن كل من يمثل دور هاملت لابد أن ينجح مادام النقاد فى أمريكا وأوربا لم يتفقوا حتى اليوم على شخصية هاملت وماهيته وحقيقة أخلاقه ونفسيته كما أرادها وكما رسمها شكسبير . فكل اخراج لهذا الدور الشهير يجد طائفة من النقاد تصفق له وتقول هذا هو هاملت كما أراده شكسبير .

وأوردت مجلة العروسة بتاريخ ١٣ نوفمبر ١٩٢٩ خبرا مفادة أن عزيز عيد بصدد اخراج هاملت على نحو فنى جديد وأن السيدة فاطمة رشدى ستمثل دور هاملت ! تقول العروسة (ص ١٦) : «ومما

يذكر بهذه المناسبة أن السيدة فاطمة رشدى تقصد ويوسف افندى حسن حديقة الأزبكية كل يوم لتتعلم المبارزة على صورة صحيحة .»

وفى ٢٨ نوفمبر عام ١٩٢٩ نشرت مجلة المستقبل (عدد ٨٤) هجوما شديد الوطأة على فاطمة رشدى وعلى أخراج عزيز عيد لمسرحية هاملت تقول مجلة المستقبل (ص ٢٠) فى تهكم : « إن فنان مصر الوحيد الأستاذ عزيز عيد سيخالف فى اخراج الرواية جميع مسارح العالم سواء الفرنسى منها أو الانجليزى أو الألمانى . ذهبنا لنرى هذه (المخالفة) العجيبة فما وجدنا جديدا ولا لمحنا خروجا عن المعروف . ولكن الذين رأوا الرواية أول يوم مثلت فيه قالوا إن عزيز عيد لم يظهر (شبح) أبى هاملت على المسرح بتاتا لأنه أراد أن يصوره فى مخيلة الجمهور ويوهم النظارة أن هناك شبحا ظاهرا من غير أن يظهره . ففشلت التجربة وسقطت المحاولة. وكان حظ (التفانين) الخيبة المريرة وعاد (فنان مصر الوحيد) إلى أظهار الشبح على المسرح بدون أن يخالف المسرح الانجليزى أو الألماني أو الفرنسى كما زعم . ولو أن كاتب تلك السطور أدرك أن هذا الأسلوب فى الاخراج ليس بدعا بل إنه عودة إلى المسرح الاليزابيثى فى القرن السادس عشر الذى اعتمد على خيال النظارة أكثر مما اعتمد على ما يقدمه لهم من مشاهد تتفق مع الواقع لخفف بعض الشىء من قسوة سخريته من اخراج عزيز عيد

الجديد . وتتناول مجلة المستقبل تمثيل فاطمة رشدى التي لعبت دور هاملت متصفة بالمسخ والتشويه ، وإنها أظهرت على مسرح الأوبرا الملكية المصرية سلوكا يذكرنا بأخلاق السوقة فى أبناء الحارات والعطوف وتشويحات ممثالة الناس واشاراتهم . وتختم المجلة نقدها اللاذع بقولها إن فاطمة رشدى (التى لعبت سيدة فهمى أمامها دور أوفيليا) أثبتت كفاءة نادرة فى التهريج وأنها اشتركت مع عزيز عيد فى تحويل مأساة شكسبير إلى مسخ هازل يثير الضحك وفى عام ١٩٣٠ مثلت فاطمة رشدى هاملت على مسرح حديقة الأزبكية لصالح جمعية الدفاع عن فلسطين ومن أجل اغاثة الفلسطينين المنكوبين وقد أوردت صحيفة السياسة بتاريخ ٧ يناير ١٩٣٠ وصفاً تفصيليا لهذا العرض المسرحى . تقول السياسة (ص ٣) أن مراقبة قلم المطبوعات منعت القاء الخطب والقصائد السياسية أثناء فترات الاستراحة حتى لا يتحول العرض المسرحى إلى احتفال سياسى . ولهذا وعدت جمعية الدفاع عن فلسطين المشرفة على تنظيم الحفل نشر هذه الخطب والقصائد فى الصحف والمجلات . وتمتدح جريدة السياسة نجاح فرقة فاطمة رشدى فى تمثيل هاملت نجاحا لا بأس به ، ولكنها تبدى بعض التحفظات على الأداء فتعيب على بشارة واكيم الذى لعب دور بولونيوس أنه أدخل على هذا الدور الجاد كما رسمه شكسبير جوانب كوميدية ليس لها

وجود في الأصل . وتحمل هذه الصحيفة مسئولية فشل المسرحية على عاتق مخرجها عزيز عيد . وتقول السياسة عن منسى فهمي الذى لعب دور عم هاملت : « كان من أحسن المواقف له تأنيبه لنفسه على قتل أخيه ومحاولة التخلص من ذكرى الجريمة بالصلوات . كذلك فقد أبدع في اغراء لديرتس ابن بولونيوس على الانتقام لأبيه وأخته من هاملت . وهو أول ممثل يجيد نطق الأسماء الافرنجية ولا يزال لسانه في اللغة العربية . وهما ميزتان ينفرد بهما دون بقية الممثلين في جميع الفرق التمثيلية . ويمتدح ناقد السياسة الفني الممثلة الناشئة سيدة فهمى فى دور أو فيليا لأنها « أجادت دورها أجادة تامة وعلى الأخص عندما أصيبت بالجنون .. ووصف هذا الناقد المسرحى دور لابرتس الذى لعبه يوسف حسنى بالضعف فى تمثيل دور الموتور الذى يسعى إلى الأخذ بالثأر من صديقه هاملت وخاصة بعد غرق أخته أوفيليا . كما أنه أنحى باللائمة على مرجريت نجار التى لعبت دور الملكة لأنه لم يظهر عليها أى نوع من الجزع لمصرع زوجها على يد أخيه الذى تزوجت منه فيما بعد . ولعل أهم نقد وجهه حنفى عامر– ناقد السياسة الفنى– لفاطمة رشدى التى لعبت دور هاملت أن القاءها كان أسرع مما ينبغي وأنها تصرفت بطريقة تثير شكوك الملك وهى تراقبه أثناء مشاهدته تمثيل جريمته تمثيلا صادقا . ورغم

ثناء ناقد السياسة الفنى على عزيز عيد فإنه يعيب على اخراجه :

« تكرار تمثيل قصة قتل الملك فى البلاط مرتين مرة تمثيلا صامتا أعقبتها مرة أخرى تمثيلا ناطقا . لا نرى موجب لهذا التكرار وكان يصح الاكتفاء بالتمثيل مرة واحدة . وهذا يتفق وتأليف الرواية . وهناك نقطة أخرى لم يكن الاخراج فيها قويا وذلك عند المبارزة . فقد كان المتفق عليه بين الملك ولابرتس أن يعد الملك له سيفا مسموما حتى إذا ما طعن به هاملت لم ينج من الموت . ولكن الذى حصل أن جئى بالسيوف واختار هاملت سيفه أولا وتبعه لابرتس يبحث من بين السيوف عن السيف المسموم حتى عثر عليه . ووجه الضعف أنه لم توضع طريقة محكمة يستطيع بها لابرتس أختيار السيف المسموم أمام النظارة بشكل واضح . »

****

ب - هاملت باللغة التركية :

فى عام ١٩٢٨ وفدت إلى مصر فرقة دار البدائع التركية لتقدم بعض عروضها المسرحية على مسرح الكورسال فى القاهرة ثم على مسرح الهمبرا بالأسكندرية قبل أن تعود إلى الأستانة . تقول جريدة الاتحاد بتاريخ ١٧ أبريل ١٩٢٨ (ص٥) : « هذه الفرقة

مؤلفة من ١٠ ممثلين و ٦ ممثلات وملقن بادارة انطنول محسن بك ، وفي مقدمة نوابغها وصفي رضا وحسن كمال وأمين بليغ والسيدات بديعة موحد هانم وشاذى محمود هانم وفاخرة هانم . « ومن حديث أجراه الممثل ادمون تويما مع الممثلة الأولى فى هذه الفرقة بديعة هانم موحد نشرته مجلة الناقد في ٢٣ أبريل ١٩٢٨ (ص١٠ – ١٢) نعرف أن أباها – وهو موظف سابق في محكمة الاستئناف – مصرى الجنسية ، وأن أمها شركسية ، وأنها تتقن الفرنسية واليونانية إلى جانب التركية . وقد شاء لها القدر أن تتزوج من ممثل شجعها على احتراف التمثيل . واشتركت بديعة هانم موحد مع زوجها فى اقتباس بعض الروايات الفرنسية وصياغتها باللغة التركية فى قالب يوافق ذوق بنى وطنها . ولم يكن فى تركيا حين احترفت بديعة هانم التمثيل سوى فرقتين مسرحيتين احداهما أرمنية والأخرى تركية تحمل اسم الفرقة الوطنية ويرأسها برهان الدين الذى له يد طولى على فن التمثيل إذ أنه مشجع العائلات الشريفة على احتراف التمثيل . وتقول مجلة الناقد إن ممثل الفرقة الأولى رجل اسمه غالب بك . ومن المهم أن نعرف أن فرقة البدائع التركية قدمت هاملت باللغة التركية على خشبة المسرح المصرى ونستدل مما كتبته مجلة الصباح بتاريخ ٧ مايو ١٩٢٨ أنه كان هناك فى تلك الفترة أسلوبان لاخراج هذه المسرحية . أسلوب يتميز

بالصخب والصياح والضجيج وأسلوب آخر ينحى منحى الأداء الطبيعي الهادئ . ويزعم الناقد الفنى لمجلة الصباح (ص ٢٠) أن الفرقة التركية كانت أكثر توفيقا فى اخراج هاملت فى فرقة أتكنز الانجليزية نفسها. وتصف مجلة الصباح الطريقة التركية فى الاخراج بأنها تقوم « الالتزام الممثل فى دوره حد الطبيعة من غير مقالاة ولا تمدد فى الالقاء أو التضميم فى الصوت واحداث الاستفزاز بالضجة والصيحات . » وتذكر مجلة المصباح أن الفرقة التركية قامت بحفظ لأدوار حفظا جيدا « حتى أن الملقى بين الكواليس يكاد لا ينطق بكلمة واحدة فى كل فصل . » وفى حديث أجرته مجلة روز اليوسف مع مدير الفرقة أوطنول محسن وممثلتها الأولى بديعة هانم بتاريخ ٢٤ أبريل ١٩٢٨ (ص ١٦– ١٧) نعرف أن فرقة البدائع هى الفرقة الرسمية فى تركية وأن بلدته الأستانة تنفق عليها ، وأن هذه الفرقة تحترم تقديم الدراما والتراجيديا والفودغيل والكلاسيك فى مصر . ويعترف مدير هذه الفرقة بعدم وجود مسرحية واحدة مؤلفة باللغة التركية . الأمر الذى اضطر المسرح التركى إلى الاعتماد التام على المسرحيات الأجنبية المنقولة إلى التركية . وأدلى مدير الفرقة التركية – وهو رجل أغرب – بتصريح فاجر وصفيق إلى مندوب روز اليوسف يقول فيه : « اعلم يا صديقى أننى رجل مستهتر وأميل كثيراً إلى معاشرة النســـاء ،

فإن لم أجد الجميلة استعضت عنها بالقبيحة وإن لم أجد الصبية فلتكن العجوز . وأميل بنوع خاص إلى الخادمات وأفضلهن كثيرا من نساء الطبقة الراقية . وقد ولعت بعشقهن منذ كان عمرى خمسة عشر عاما . » وتقول بديعة هانم موحد إنها أعجبت بالتمثيل على مسرح رمسيس وبخاصة تمثيل السيدة زينب صدقى التى تعرف اللغة التركية فهى فى نظرها « سيدة عذبة الحديث رشيقة خفيفة الروح . » ولعل من المهم أن نعرف أن الفرقة التركية حضرت إلى مصر لأول مرة على نفقتها الخاصة رغبة منها فى توثيق عرى الصداقة بين الشعب التركى والشعب المصرى .

ج - هاملت باللغة الأرمنية:

كانت زيارات الفرق الأرمنية إلى مصر متكررة شأنها فى ذلك شأن سائر الفرق الأجنبية . وليس فى ذلك أية غرابة ، فإن الأرمن المقيمين فى مصر كانوا إلى جانب الشوام وبعض المسيحيين من أوائل الذين ساهموا فى النشاط المسرحى فيها فى وقت كان التمثيل وخاصة بين النساء يعتبر عملا فاضحا . وقد أوردت مجلة الناقد بتاريخ ٢٧ فبراير ١٩٢٨ (ص ٢٠) مقالا بعنوان « ممثل أرمنى كبير - طريفيان فى دور هاملت » ولم يعتمد طريفيان فى تقديمه لهذه المسرحية على جوق محترف . ولكنه استعان بفريق من الهواة فى الجالية الأرمنية التى تعيش فى مصر .

واستطاع طريفيان رغم تقدمه فى السن أن يمثل دور هاملت باقتدار . تقول مجلة الناقد فى هذا الشأن : « وطريفيان ليس من الممثلين الشبان الذين يساعدهم سنهم على أداء مثل هذه الأدوار . فهو كهل تظهر عليه وطأة السنين ومع ذلك فقد كافح فتوة دوره كفاحا خرج منه فائزا منصورا . وهذا ما يضاعف اعجابنا به . » وهو أمر يذكرنا بالشيخ سلامة حجازى الذى ظل يمثل روميو وهاملت حتى وقت متأخر من عمره . وقامت السيدة فالانتين – وهى امرأة تتمتع بصوت رخيم – بدور أوفيليا . « وهناك ممثلة أخرى قامت بدور الملكة يعرفها الجمهور ويصفق لها فى المسارح العربية وهى السيدة احسان كامل – أو إذا شئت فسمها باسمها الأرمنى فارتانوش برتغيان . فقد كانت عاملا عظيما من عوامل النجاح فى رواية هاملت . »

٣ - عطيل

في مطلع هذا القرن كان المسرح المصرى يقدم مسرحية عطيل ★ بصورة متكررة ليس فى القاهرة والاسكندرية فحسب ولكن في مسارح الأقاليم أيضا تحت أسماء مختلفة فهى تعرف بعطيل أو أوتللو أحيانا وبالقائد المغــربى أحيانا وحيل الرجال أحيانا أخرى . وأحيانا كانت هذه المسرحية تعرف باسم عربى صرف هو عطاء الله . وعرب المصريون أسماء بعض شخصياتها فأطلقوا اسم يعقوب على ياجو وقصى على كاسيو . وقد سبق للمسرح المصرى - كما يقول مصطفى بدوى - أن عرب بعض شخصيات «العاصفة» فأطلق اسم غلبان أو عريان على آريل ، وعازر على أدريان ، وعالونزو على ألونزو . وظل المسرح المصرى لا يستقر على تسمية واحدة لهذه المسرحية لأكثر من عقد ، حتى أعتلى چورج أبيض خشبة المسرح فى العقد الثانى ، واشتهر بتقديم دور عطبل عليها . وبلغت حكاية المنديل الذى قدمه إياجو الخبيث من الشهرة والذيوع حداً جعلها معروفة لدى الخاص والعام فى طول

★ يقول مصطفى بدوى إنها أول مسرحية شكسبيرية قدمت على خشبة المسرح المصرى عام ١٨٨٤ .

البلاد وعرضها . مثّل سلامة حجازى هذه المسرحية باسم «أوتللو» كما تفيد بذلك جريدة المؤيد الصادرة فى ١ أبريل ١٩٠٢ (ص ٦) . ومثلها بهذا الاسم أيضا جوق سليمان قرداحى كما جاء فى الأهرام بتاريخ ٥ فبراير ١٩٠٤ (ص ٢) وجمعية الابتهاج الأدبى فى ملعب زيزينيا كما جاء فى جريدة البصير الصادرة فى ٢٦ أبريل ١٩٠١ (ص ٢) . فضلا عن الفرق الأجنبية التى كانت تمثل فى الأوبرا الخديوية . وكان جوق قرداحى يقدمها أحيانا بعنوان «المحتال والقائد المغربى » (وبطبيعة الحال المحتال هو إياجو والقائد المغربى هو عطيل) كما تدلنا على ذلك صحيفة المقطم فى ٢٠ يناير ١٩٠٣ (ص ٣) . وتخبرنا الأهرام بتاريخ ٢٠ أبريل ١٩٠٦ (ص ٢) أن جوق قرداحى مثّل « القائد المغربى » فى أسيوط .

بدأ جورج أبيض حياته المسرحية فى عام ١٩١٢ بتقديم ثلاث مسرحيات هى أوديب الملك ولويس الحادى عشر وعطيل فى يونية من ذلك العام تحت رعاية الأمير عمر طوسون ، وفى حضور حسين باشا كامل وعزيز باشا عزت من أجل الأعمال الخيرية . تقول صحيفة المؤيد بتاريخ ٨ يونية ١٩١٢ إن ثلاث فرق مسرحية وهى فرقة جورج أبيض،وفرقة عبدالله عكاشة ، وفرقة فولى اشتركت فى هذه المناسبة الخيرية . ويخبرنا المؤيد (ص ٥) : « وفى خلال الفصول أنشد شاعر الرقة والإبداع خليل افندى مطران

قصيدة من درر القول وألقى حضرة عزتلو الفاضل نعوم بك شقير قصيدة فى شســكر الشــام لمصر وتلاه سعادة سليم بك ثابت ، من أعيان سوريا ، فارتجل خطابا توسع فيه يشرح إخاء القطرين وارتباطهما . وكان يقدم الشعراء والخطباء إلى الحضور سعادة المفضال رفيق بك العظم الذى تولى هو وصاحبا السعادة سليم بك ثابت واسكندر بك طراد بيع الهدايا بالمزاد العلنى فكان صاحبا الدولة الأميران عمر باشا طوسون وحسن باشا كامل وسعادة عزيز باشا عزت أول المروجين لهذا المزاد الخيرى . » وبظهور چورج أبيض لم يجد الأدباء أمثال مطران ومحمد تيمور وصالح جودت حرجا فى الكتابة للمسرح أو الكتابة في المسرح . وشجع أبيض الشباب المتعلم أمثال زكى طليمات ومحمد عبد القدوس والشاعر الأديب فؤاد سليم على الإنخراط فى التمثيل . ورغم تقدير محمد تيمور لفن چورج أبيض فإنه يعيب عليه أمرين : أولهما عدم حرصه وأفراد جوقته على حفظ أدوارهم . وثانيهما تكاسله كلما اطمئن إلى نجاحه ، الأمر الذى يؤدى به الى الفشل وانفضاض الجمهور عنه أحيانا . ولكن محمد تيمور يعترف بأن هذا الفشل كان يحفزه دائما للمقاومة والتحدى حتى يتحقق له النجاح من جديد . وتخبرنا الجريدة بتاريخ ٢٠ اكتوبر ١٩١١ (ص ٥ ، ٦) أنه « من عادات چورج افندى فى التمثيل أنه يدمدم عند مواقف الغضب . ونرى

ذلك فى تمثيله البديع للويس الحادى عشر وفى عطيل وغيرهما . وتفيد جريدة الوطن بتاريخ ١١ أكتوبر ١٩١٢ (ص ٦) أن چورچ أبيض مثل عطيل فى تياترو عباس أمام السيدة ابريز استانى التى لعبت دور ديدمونة ، ومريم سماط فى دور إميليا وصيفة ديدمونة (وزوجة إياجو) ، وعزيز عيد فى دور ياجو . ويقول الوطن إنه ليس عسيرا على جوق أبيض أن يحرز تقدما تحت إدارة على افندى يوسف وسليم افندى أبيض وبتعضيد من شريكه عبد الرازق بك عنايت . وتصف جريدة الوطن بتاريخ ١٠ أكتوبر ١٩١٢ (ص ١) الممثلة مريم سماط بأنها نابغة الممثلات . « فإن الذى يراها وهى تمثل يتصور أنه يرى حقيقة لا تمثيلا ، فهى حقيقية فى حركاتها تعملها بغير تكلف فصيحة فى منطقها جهورية فى صوتها توقع كلماتها توقيعها الطبيعى » .

من المؤكد أن المسرح المصرى على يد چورچ أبيض بدأ يتخلى تدريجيا عن الغناء كضرورة مسرحية . والدليل على ذلك ما جاء فى جريدة الأكسبريس بتاريخ ١٩ مايو ١٩١٢ . تقول الاكسبريس (ص ٢) إن الشعب السكندرى أقبل اقبالا عظيما على حضور مسرحيات چورچ أبيض فى مسرح الحمراء . » بل إنه برهن على أنه يقدر الشىء الحسن فلا يتأخر عن مساعدته ويعجبه التمثيل الراقى فيقبل عليه لا كما كان يقول بعضهم من أنه لا يحب

من التمثيل إلا الغناء الذى تعوده من الشيخ سلامة حجازى ، لأنه لو كان ذلك صحيحا ما اكتظ مسرح الحمراء حتى لم يبق فيه موضع لقدم . » ولكن من الخطل أن نعتقد أن المسرح المصرى تخلص بسهولة من تأثير غناء الشيخ سلامة فيه . حتى جوق أبيض نفسه لم يستطع أن يتخلص من هذا الأثر لفترة من الزمن . فقد حرص هو الآخر على تقديم المشهيات الغنائية والموسيقية لاغراء الجمهور بمشاهدة عروضه . وفى بادىء الأمر لم يشفع لچورچ أبيض أنه كان كما وصـفته المحروسـة بتاريخ ٢٢ أبريل ١٩١٢ (ص ٢) فتى « محب لفنه وله صوت جميل - صوت رجل يشعر ويفكر . تتمشى فيه العواطف كما تسير التأثيرات التى يحدثها هذا الصوت فى قلب المصغى إليه . صوت هائل فى الغضب ، مبك فى الحزن ، لطيف فى الحديث ، عذب فى الرقة . وهو مع هذا فصيح المنطق ، جميل اللهجة ، سهل الالقاء » . ولم يشفع له أيضا أن تمثيله مسرحية عطيل كان يعتمد على تعريب خليل مطران لها ، وأن سائر الصحف استقبلت هذا التعريب - الذى أهداه صاحبه إلى صديق له اسمه نجيب بسترس - بالتهليل والتكبير . كتبت جريدة المحروسة بتاريخ ١١ يونية ١٩١٢ (ص ٣) تقول : « أهدتنا مكتبة المعارف لصاحبها الأديب نجيب افندى ديمترى رواية عطيل التى طبعتها أخيراً . وهى الرواية الفذة التى حـازت اسـتحسانا كبيراً . كيف لا وواضعها شكسبير ومخرجها إلى العربية الكاتب الكبير خليل افندى مطران،

وممثلها الجوق العربى الجديد الذى ينهض بالتمثيل النهضة الكبرى وهو جوق چورچ افندى أبيض» . فقد اضطر چورچ أبيض إلى اللجوء إلى الغناء والموسيقى والرقص كى يجتذب الجمهور إلى مسرحه . ولعله توسل فى ذلك إلى الرقص أكثر من أى شىء آخر . كان سلامة حجازى يشدو له أيام أن ضمهما سويا جوق واحد . وبعد انفصالهما التجأ چورچ أبيض إلى كامل الخلعى ليقدم ألحانه إلى الجمهور . وكما ذكرنا ، كان أبيض كثيرا ما يستعين بحامد مرسى ليطرب له الحاضرين . فضلا عن أن الفرقة الموسيقية كانت تصدح خلال الفصول . يقول المندوب الفنى للإكسبريس بتاريخ ١٩ مايو ١٩١٢ (ص ٢) : « سرنى أن بعض العائلات المصرية حضرت أيضا وشاهدت التمثيل فأعجبها ، إلا شيئاً واحداً أساءها وهو رقص فتيات باريس ونابولى الذى كان على (المكشوف) . » ولم يكن الرقص مجرد فقرة تقدم بين الفصول بل كان جزءا لا يتجزأ من تمثيل جوق أبيض لمسرحية عطيل . وراق هذا الرقص فى عيون الرجال فصفقوا له تصفيقا مدويا مطالبين باعادته ، الأمر الذى بذر بذور الشقاق والغيرة فى قلوب بعض السيدات على أزواجهن . وتقول جريدة الإكسبريس المشار إليها إن أحدى الهوانم من الحاضرات علقت على هذا الرقص بقولها : « إنهم كانوا فى الماضى يعيبون الغناء على الشيخ سلامة حجازى ويقولون إن

الإقبال عليه كان لصوته فقط والآن هم يتصيدون الناس بالرقص والراقصات فيصرفونهم عن التمثيل إلى الرقص . »

وبالرغم مما أصابه چورچ أبيض من نجاح باهر ومما قدمه جوقه من مشهيات غنائية وموسيقية وراقصة ، فإن الجمهور كان يزور عنه أحيانا بسبب عزوف الطبقة العليا عنه من ناحية، وانصراف الطبقة السفلى إلى مسارح الهزل الغليظ . ويتضح لنا هذا من مقال نشره عبد العزيز حمدى فى جريدة اللواء بتاريخ ٢ أبريل ١٩١٢ (ص ٢) . ويعزو عبد العزيز حمدى السبب فى خلو مسرح أبيض أحيانا من النظارة إلى أنه لا يروق فى عيون العوام . ومن ثم فإن أمله يتلخص فى اجتذاب الطبقة العليا والطبقة المتوسطة إليه . وهكذا لا يبقى أمام أبيض سوى خيار واحد يتلخص فى السعى نحو اجتذاب الطبقة المتوسطة . ولكن مشكلة الطبقة المتوسطة أنها تعودت على التمثيل مقترنا بالأناشيد والأغانى والألحان . ويرى عبد العزيز حمدى أيضا أن قلة عدد المسرحيات فى ريبرتوار جوق أبيض أدت إلى تكرار تمثيلها ، الأمر الذى أصاب النظارة بالملل ، ودفعهم منذ البداية إلى الانفضاض من حوله . فهو ليس فى جعبته ما يقدمه إليهم سوى ثلاث مسرحيات هى كما أسلفنا أوديب الملك ولويس الحادى عشر وعطيل . فاضطر إلى تمثيل كل واحدة منها سبع مرات تقريباً فى

مدة لا تزيد عن الشهر . ولا يخفى ما يستولى على النفوس من السأمة من كثرة التكرار فى مثل هذه الأحوال . ولهذا يقترح عبد العزيز حمدى على جوق أبيض أن يحتفظ فى ريبرتواره بعدة مسرحيات درءاً للسآمة والملل ، وأن يستبدل الرقص فى حفلاته بانشاد بعض القصائد الأدبية : « وكما أوجد للرقص مكانا من خلال التمثيل كان يمكنه إيجاد مكان لانشاد بعض القصائد الأدبية التى تأخذ بمجامع القلوب أو على الأقل من خلال الفصول لأن تأثير الأدب على السمع أكبر من تأثير الرقص على نفوس الأدباء . »

كتب محمد أمين مقالا قيما – أتفق معه فيما يذهب إليه – فى «الجريدة» الصادرة بتاريخ ٣٠ سبتمبر ١٩١٢ (ص ١ ، ٢) ، ويتناول هذا المقال مسرحية عطيل التى مثلها جوق چورچ أبيض من حيث الترجمة والتمثيل والاخراج . يقول محمد أمين وهو فى ذلك محق – إن تعريب مطران رغم قيمته الأدبية الكبيرة يصلح للقراءة فقط ولا يصلح للتمثيل : « إنى لا أتردد فى القول إن إسلوب مطران الانشائى الشديد التماسك المتين البناء ذا الجمل الكثيرة ، الاستعارة الجزلة الألفاظ – هذا الأسلوب لا يصلح أن يكون أسلوب رواية تمثل فى المسارح العربية بل يصلح أن يكون أسلوب مقالة فى الأدب تضرب فى الخيال الشعرى بسهم وافر أو أسلوب قطعة تكتب

للخـــاصة وأهل الأدب . ونتبين ذلك جليا من لهجـــة الممثلين فى تلك الرواية فإنهم يسردون عبارَاتها سردا متدفقا من أفواههم لايقدرون أن يزنوها على حركاتهم ونغمات أصواتهم،إذ إن العبارات الخطابية والتمثيلية تختلف بعض الاختلاف عن العبارات الكتابية ، لأن الأولى يجب أن تكون مستقلة الاجزاء بعض الإستقلال ليستطيع الخطيب أو الممثل أن يوفق بين عباراته وحركاته وإشاراته . أما الثانية فهى محل لتدبيج الألفاظ وتركيب الجمل ووصل بعضها ببعض . وقد ظهر لكل من شهد تمثيل رواية لويس الحادى عشر ورواية عطيل أن عبارات الأولى تسيل من أفواه الممثلين سيلاً، وعبارات الثانية تدور فى حلوقهم وتخرج من أفواههم بقعقعة شديدة كدوى الطلقات النارية . » ويعيب محمد أمين على ما فى ترجمة خليل مطران لعطيل من غريب الكنايات والتشبيهات ، كما يعيب على هندسة انشاء المسارح المصرية عدم عنايتها بتوزيع الأصوات توزيعاً منسجماً ، الأمر الذى يزيد من قعقعة وطنين الكلمات التى تخرج من أفواه الممثلين . وينحى محمد أمين باللائمة على جوق أبيض لحشره الرقص والغناء ابتغاء إرضاء النظارة . فيقول : « لا يخفى أن رقص الشعب فى فرنسا فى عهد لويس الحادى عشر يخالف الرقص فى جزيرة قبرص والبندقية فى عهد الدولة الرومانية . ولا يقبل فى هذا عذر من يعتذر بأن الداعى لذلك

هو ارضاء العامة . فإن ارضاء الفن مقدم على ارضاء العامة ولو كان فى ذلك بعض التضحية . ومثل خروج أحد الممثلين بين فصلين بملابس التمثيل ليلقى قصيدة فى مدح الحاضرين . ومثل القاء مدير الجوقة لقصيدة فرنسية (مونولوج) بين فصول رواية عربية وهو بزى قائد مغربى مما لا يقبله الذوق السليم » . أضف إلى هذا أن محمد أمين يعيب على الممثلين والممثلات كثرة ما ورد على ألسنتهم من أخطاء فى النحو والإعراب . والرأى عند هذا الناقد أن عزيز عيد مفطور على الكوميديا ، ومن ثم فإنه لا يصلح لأداء دور ياجو . يقول محمد أمين فى هذا الشأن : « ومما لاحظته إعطاء دور الواشى (ياجو) لعزيز عيد . وهو لا يناسب عيد لأنه دور رجل ذى دهاء وحيلة ومكر . وعيد رجل ذو دعابة وفكاهة فطرية . » ولكن محمد أمين يعتقد أن چورچ أبيض نجح فى أداء دوره : « إن أبيض أجاد تمثيل دوره كل الإجادة . » وقد زاده كمالاً فى إجادته ضخامة جسمه وشدة صوته وقرب لهجته من لهجة المغاربة . وهذه بعض الصفات اللازم توفرها فى من يمثل دور عطيل . »

وإذا كان چورچ أبيض قد تعثرت خطاه قبل نشوب الحرب العالمية الأولى فى عام ١٩١٤ فإنه أصيب بنكسة مع بداية هذه الحرب استمرت عدة سنوات . ولعل هذا ما دفعه إلى الإتفاق مع الشيخ سلامة حجازى الذى بدأ المرض يتسلل إلى جسده على

تكوين جوق باسمهما ضم إليه الممثل البارع محمد بهجت الذى قيل عنه إنه استطاع أن يصبح ندا لچورچ أبيض فى تمثيل بعض الأدوار فى مسرحيات شكسبير التراجيدية . وترجع النكسة التى أصابت أبيض فى الأساس إلى استشراء التمثيل الهزلى فى مصر وانتشاره بشكل وبائى إلى درجة أفزعت مثقفى الأمة الذين هبوا لمقاومته درء أخطاره . ووصل التمثيل الهزلى إلى ذروته قرب نهاية العقد الثانى من القرن الحالى . وأصبح الناس يقبلون اقبالاً عظيماً على مسرح الريحانى ومسرح البربرى (على الكسار) . ولعل هذا الزحف الكوميدى الرهيب هو الذى دفع چورچ أبيض إلى أن يخرج عما تؤهله له طبيعته وأن يمثل مسرحيات كوميدية لا تتفق مع مواهبه كما يقول محمد تيمور. ورغم هذا استطاع چورچ أبيض بعد انفصاله عن سلامة حجازى فى عام ١٩١٦ أن يقف على قدميه من جديد . فقد تمكن من انشاء فرقة جديدة أخرجت أربع مسرحيات جديدة هى مكبث - كين - العرائس - الضحايا ، أصابت نجاحا عظيما وحققت لأبيض ثروة عريضة . وبذلك استطاع أبيض أن يدحض الاتهامات التى كان أعداؤه يلصقونها به مثل القول بأنه صورة طبق الأصل من أستاذه سليڤان ومقلد أعمى لا يتقن سوى تمثيل أدوار أوديب ولويس الحادى عشر وعطيل التى تعلمها من أستاذه . يقول محمد تيمور عن هذه المرحلة فى

حياة چورج أبيض: « ثم مثل مكبث وكين وبهما عادت إليه ثقة الجمهور وعرف الناس أنه ممثل كبير لا يعجز عن خلق الأدوار بما توحيه إليه نفسه الهائجة . لقد بلغ چورج أبيض الغاية التى لم يصل إليها ممثل قبله . وبها ملك زمام جمهوره وتحكم فيه كما يشاء . بل من ذلك العهد أصبح ثقيل الجيب لا يشكو ضيقا ولا عسرا . » (المنبر ٥ سبتمبر ١٩١٨ ، ص ١) . وفى خلال هذه الفترة مثل چورج أبيض دور عطيل فتفوق فى أدائه . ونستدل مما نشرته جريدة الوطن بتاريخ ٢٣ يوليه ١٩١٨ أن كلير حداد مثلت دور اميليا ومنسى فهمى دور ياجو وعباس فارس دور كاسيو .

فى عام ١٩٢٨ قدم مسرح رمسيس مسرحية عطيل لمدة أسبوعين متتاليين . وأخرج المسرحية إدموند تويما ومثل چورج أبيض دور عطيل ويوسف وهبى دور ياجو ودولت أبيض دور ديدمونة وأحمد علام دور كاسيو وفردوس حسن دور إميليا . وتخبرنا مجلة المستقبل (عدد ٥٢) بتاريخ ١٣ ديسمبر ١٩٢٨ أن فرقة المسيو هرفيه الفرنسية التى جاءت الى مصر للتمثيل فى دار الأوبرا اعتزمت زيارة مسرح رمسيس لمشاهدة رواية عطيل على خشبته وتقول مجلة المستقبل : « إن المسيو هرفيه مدير الفرقة كان (جان برمييه) فى الفرقة التى انتخبها الأستاذ چورج أبيض

وجاءت إلى مصر فى سنة ١٩١٢ ومثلت بعض الروايات الفرنسية في دار الأوبرا الملكية تحت رئاسته . »

من الواضح مما كتبته بعض الصحف عن التمثيل فى مسرح رمسيس أن الوعى بأدب شكسبير قد زاد زيادة ملحوظة بين نقاد المسرح . فنحن نراهم مثلا يقارنون بين التمثيل والنص الأصلى للمسرحية لإظهـار ما بينهمـا من خـلاف . يقول ناقد الكشكول بتاريخ ٩ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٦) عن التغييرات التى أجراها يوسف وهبى فى مسرحية عطيل حين قدمها على مسرح رمسيس : « أخرج الأستاذ يوسف وهبى شكسبير فى عطيل وفى نفس الوقت الذى يخرج فيه بدار الأوبرا الملكية (من قبل فرقة أتكنز) فكان ظالما ، بل كان متبجحا ، بل كان سخيفا جاهلا . لقد عبث بشكسبير فغير من قصته وحور ومسخ وبتر وحذف المشهد الأول (أمام منزل بارابانسيو) كما أضاف إلى الفصل الثالث بعضا من الفصل الرابع بعد أن بتر معظمه . ولم يكتف بذلك ولم يقنع باعتدائه على قدس شكسبير بل انسل إلى الأستاذ خليل مطران فمسخ لغته وشوه فى عباراته وغير من ألفاظه وحشا من عنده مالا ندرى كيف يرضى الخليل به . » ويتناول الكشكول تمثيل يوسف وهبى فى دور ياجو قائلا : « إن ياجو كان سخيفا متعنتا غليظ القلب فظ الصوت وحشى الطلعة . طبعا لاتعلم ذلك بل تعلم أن ياجو ممثل بطبيعته رشيق لبق رقيق الصوت ناعم الملمس لين

الحركات أخاذ الظل يفتن النساء . ذلك ماتعلمه عن ياجو وذلك حقاً بعض ياجو . ولكن يوسف ترك كل ذلك تصلفا وكبرياء ،أو عجزا وقصورا، لست أدرى ، ولبس الشخصية السخيفة الأولى التى بينت لك بعض نواحيها . يوسف غير مبال ولا يعنى كثيرا بدرس الشخصية التى يلبسها ولا يجهد نفسه فى تفهم خفاياها الدقيقة والتعمق فى أسرارها الطبيعية والوقوف بعد ذلك على مبعث تطورها . » ويقول محمد توفيق يونس فى مقال له نشره فى السياسة بتاريخ ٢ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ٢) إن الجمهور المصرى لا يمل تكرار تمثيل مسرحية عطيل . ويمتدح هذا الناقد تمثيل جورج أبيض ويوسف وهبى وتعريب مطران . ولكنه يعيب على يوسف وهبى أنه كان ظاهر الخبث والمكر . وفى رأى محمد توفيق يونس أن الغيرة ليست سهلة عند عطيل ولكن براهين ياجو المقنعة هى التى أثارتها : « الغيرة ليست سهلة لدى عطيل ... وهو لا يضطر إلى الاعتقاد بجرم ديدمونة إلا حينما يريه ياجو براهين قوية . فعطيل لم يفكر قط فى أن زوجته تخونه – حتى ظنون ياجو لا يأخذها قضية مسلمة . فهو يطلب براهين مقنعة لا تقبل التأويل . » ويذكر ناقد السياسة بعض الممثلين الغربيين الذين أجادوا تمثيل دور عطيل فيقول : « وممثلو دور المغربى الحديثون البارزون أغلبهم إيطاليون منهم توماسو سالينى وجيوفانى جراسو . وقد مثله فى انجلترا أدمون كين الذي ظهر كعطيل فى ٥ مايو ١٨١٤ وكياجونى فى

اليـوم السابع من الشهر ذاته ، وهنرى ارفنج الذى تبادل دورى عطيل وياجو مع أدوين بوت فى مايو عام ١٨٨١ . » ويضيف محمد توفيق يونس الى ذلك قوله : « والجديد فى تمثيل رواية عطيل اليوم هو قيام يوسف وهبى بدور ياجو . ولقد كان يوسف حقا صورة مجسمة للخبث والدهاء . ونجح كثيرا بحركاته وإشاراته فى الظهور بهيئة الماكر اللئيم النمام . ولكنا نرى – على عكس ما يرى هو – أن ظاهر الشـخصية لا يدل على باطنهـا . فلو أن ظاهر ياجو كان ينم عن حقيقة ما انطـوت عليه نفسـه لما قربه عطيل منه واستمع إليه ... ونحب فى النهاية أن نلفت نظر الفرقة إلى العناية بضبط الكلمات . فلقد كان الممثلون يلحنون بشكل لا نقبله ولا نرضاه . كما أننا نأخذ على فرقة رمسيس حذفها من الرواية عدة مواقف فقطعوا تسلسل العمل وشوهوا جمال القطعة . فهل لم تستطع الفرقة تمثيل رواية شكسبير كاملة ، وهل لم تقو على هضم لغة مطران الرائعة ! »

وتؤكد صحيفة الأخبار بتاريخ ٦ نوفمبر ١٩٢٨ (ص٢) ما أصاب مسرحية عطيل من تشويه ومسخ على مسرح رمسيس . فقد حذفت فرقة رمسيس مشهدا بأكمله هو بمثابة مقدمة للمسرحية ، كما حذفت مناظر أخرى وخاصة من الفصلين الثانى والثالث ، ويعطينا ناقد الأخبار المسرحى أبو الخير نجيب مثلا عمليا على هذا المسخ فيقول : « ذلك أن عطيلا طرد الملازم ميشيل كاسيو من

خدمته بسبب ما توهمه من سوء سلوكه بتأثير ما كان يدسه ياجو في أذنه من سوء أخلاق كاسيو وعدم أمانته وبسبب تهتكه ، فهل من المعقول أن يدخل الملازم كاسيو قصر قائده ويتقابل مع زوجة هذا القائد على مرأى من الجميع بعد ذلك الطرد الذى كان من نصيبه أمام أقرانه وزملائه ؟ ! » ويعلق أبو الخير نجيب على التمثيل فيقول عن يوسف وهبى : « ومهما يكن فقد نجح فى تمثيل دوره ولكنه لم يبلغ النجاح الذى أحرزه عزيز عيد ومنسى فهمى حين كان الاثنان يمثلان هذا الدور نفسه مع الأستاذ أبيض في الزمن الماضى ... وقد أبدع حسن افندى البارودى فى دور برباناسيو . أما محمد افندى ابراهيم (الدوح) فإنه كان كمن يحتضر وقد سقط فى هذا الدور سقوطا تاما ... أما مختار عثمان (رودريجو) فلنا فيه رأى، وهو أن عثمانا لا ينبغى أن يعطى أدوارا كبيرة فى روايات الدراما والتراجيديا لأن طبيعته كوميدية خالصة . » ويثنى أبو الخير نجيب على تمثيل چورچ أبيض ودولت أبيض ويصف فردوس حسن التى لعبت دور اميليا وعلوية جميل التى لعبت دور بيانكا بأنهما فتاتان مجتهدتان .

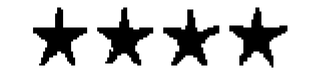
وتبرر مجلة المستقبل ما أجراه مسرح رمسيس على مسرحية عطيل من حذف فى عددها الصادر بتاريخ ١ نوفمبر ١٩٢٨ بأنه اقتضاب مناسب ولا يزيد عن الحاجة : « حتى إذا كان حذف الفصل الرابع دون مبالاة أو اشفاق ... ! وهكذا أظهرت

الرواية فى أربعة فصــول . وكان شــكسبير قد كتبها فى خمسة فهى اليــوم خالية من ديالوجاتهــا الطــويلة أكثر حبكة قربية اتصال الحوادث »

ونشرت مجلة العروسة بتاريخ ٧ نوفمبر ١٩٢٨ (ص ١٦) مقالا يتضمن سيلاً منهمرا من التقريظ ليس على أبيض ويوسف وهبى ودولت أبيض (التى لعبت دور ديــمونة) فحســـب بل على شخصيات المســـرحية الثانوية مثـــل كاســـيو الذى لعب دوره أحمـد علام .

وفى نهاية الحديث عن مسرحية عطيل أرى أنه من المفيد أن أردد بعض ما قاله محمد على غريب فيها ، وخاصة لأن أنفه المزكوم يجعله غير قادر على أن يشم رائحة المسرحية على حقيقتها، فهو يشتم بعض الجوانب الوثنية فى تركيبات مطران اللغــوية . ولو أدرك هذا النــاقد أن « الملك لير » تنضــح بالوثنية فى كثير من مواضعها ، لخفف من وطأته على معرب « عطيل » . يقول محمد على غريب فى صحيفة الأخبـار بتاريخ ١ نوفمبر ١٩٢٩ (ص ٣) إن تعــريب مطران لهذه المسرحية يدعو إلى الإعجاب لأنه يجمع بين القديم والحديث . ولكنه يلوم المعرب لاحتفاظه ببعض التراكيب الأجنبية التى لا يمكن قبولها فى بلد اســلامى مثــل قوله : «إن الســـماء تســخر من نفســـها . » ويعتقد هذا الناقد أن من حق مسرح رمســيس أن يجــرى على

النص الشـكسبيرى ما يراه من تعـديل وتغييـــر تمشــيا مع روح ومزاج النظارة المصريين ، كما يعتقد أن مثل هذا التصرف لا يمسخ العمل الفنى طالما أنه يحتفظ بالفكرة الأساسية فى المسرحية .



٤ ـ مكبث

لسبب غير واضح لم تنل مسرحية مكبث رغم تكرار تعريبها ما أصابته « روميو وجوليت » و « هملت » و « عطيل » من ذيوع وانتشار بين النظارة المصريين . وبالرغم من أن الشعب المصرى عرف شكسبير عن طريق المسرح قبل أن يعرفه عن طريق القراءة ، فهناك من الشواهد ما يدل على أنه عرف مكبث عن طريق المطالعة أكثر منها عن طريق المشاهدة . « وقد شهدت العقود الثلاثة الأولى من القرن الحالى مالا يقل عن أربعة معربات لمسرحية مكبث ، أولها – فيما أعلم – تعريب عبد الملك ابراهيم واسكندر جرجس الذى ظهر عام ١٩٠٠ وأشارت إليه مجلة الهلال بتاريخ ١ مارس ١٩٠١ (الجزء الحادى عشر من السنة التاسعة ص ٣٤٤) . ونستدل من خبر نشرته جريدة الأهرام بتاريخ ٤ أبريل ١٩٠٣ أن هذا التعريب قدم على خشبة المسرح ، فهى تقول (ص ٢) : « جمعية المعارف – تمثل فى مساء اليوم جمعية المعارف الخيرية المركزية فى تياترو حديقة الأزبكية رواية مكبث من تأليف شكسبير تعريب عبد الملك افندى ابراهيم فنحث الأدباء على حضور هذه الليلة وتعضيد القائمين بها . » وفى معرض حديثه عن هذا التعريب يقول مصطفى

بدوى إن المعربين المصريين أرادا من الجمهور أن يستسيغ تعريبهما فنسبا إلى هيكيت بعض التعاويذ السحرية التى تألفها الأذن العربية دون أن تربطها بالأصل الشكسبيرى أية صلة . ومن ثم فقد جعلا هيكيت تتفوه بألفاظ منغمة غريبة ولا معنى لها بهدف خلق جو من السحر يمكن للعربى أن يستسيغه .

وكما ذكرنا فى صدر هذا الكتاب أصدر محمد عفت القاضى بالمحاكم الأهلية ونجل سعادة خليل باشا عفت تعريبا شعريا لمسرحية مكبث عام ١٩١١ ، يدل على تمكنه الفائق من اللغتين العربية والانجليزية وأهدى محمد عفت تعريبه إلى سعادة طبوزادة حسين باشا رشدى ناظر الخارجية المصرية آنذاك . ومن المؤسف أن علو شأن هذا التعريب كان فيما يبدو سببا فى نفور المشتغلين بالمسرح منه ، فلم نسمع عن محاولتهم لتقديم هذا العمل على خشبة المسرح . وكل ما استطعنا العثور عليه بضعة إعلانات قصيرة متفرقة تحث الطلبة على اقتنائه لأنه يفيدهم فى استذكار مقرراتهم الدراسية . فجريدة الوطن الصادرة بتاريخ ١٠ يناير ١٩١٢ (ص ٦) تحض « الطلبة على الاستفادة من مطالعة تلك الرواية البليغة . » ولا أعرف مترجما جرؤ على تعريب احدى تراجيديات شكسبير شعرا سوى هذا القاضى الموهوب وفيما بعد حاول حافظ ابراهيم أن يعيد التجربة فلم ينجز منها غير أجزاء

قليلة لا نعرف منها إلا ترجمته الشعرية لمشهد الخنجر - وهو من أهم المشاهد فى المسرحية - وفيه نرى مكبث حين يهم بقتل دنكان يخاطب خنجرا من صنع خياله المحموم ويتصور أنه يقطر دما ، ولكنه يحاول الامساك به فلا يستطيع . وفى ترجمة حافظ ابراهيم لهذا المشهد نرى مكبث يقول :

كأنى أرى فى الليل نصلا مجردا

يطير بكلتا صفحتيه شرار ،

وعندما أصدر خليل مُطران تعريبه لهذه المسرحية عاب عليه بعض النقاد خلوه من الشعر . تقول جريدة الأفكار بتاريخ ٢١ فبراير ١٩١٧ (ص ٢) : « رواية مكبث : تعريب خطاب مكبث لخنجرة الخيالى - مثلت فرقة الأستاذ أبيض بالأوبرا السلطانية رواية مكبث تأليف شكسبير وتعريب الأستاذ خليل مطران . وقد لاحظ بعض الأدباء خلو التعريب من المواقف الشعرية مع أن الرواية كلها شعر ومؤلفها شاعر ومعربها شاعر . ولقد نشرت الأهرام الغراء من التعريب خطاب مكبث لخنجره الخيالي ، لذلك بدا لحضرة الأديب الفاضل محمد افندى الهراوى الكاتب الأول بدار الكتب السلطانية أن يصوغه شعرا راجعا فيه إلى الأصل الصحيح. فعسى أن أصحاب الرواية يحلون هذه المنظومة محل القطعة الشعرية عند إعادة تمثيلها حتى يشعر الجمهور بلذة

الشعر التى خلت منه . وتبدأ هذه المنظومة التى صاغها محمد الهراوى بالأبيات التالية :

أرى خــنجرا يـــدلى إلى بمقبض

أنصلاً ترى عينـــاى أم أنـا خائله

هـلم . ألا مـــالى أراه ومـــــاله

بعيد منـال الكف حين تحـــاوله ؟

فيا أيها النصـــل الذى لاح خلبـــا

وقد جال دون اللمس إلا اللمح خائله

ترى أنت نصـــل أم تخيــل واهـم

به خبــل الحمى فخـــابت دلائله ؟

بلى . أنــت فى عينى تمثــلت مثلما

أجرد نصــلا هـــذبته صيـــاقله

وقد جئت تهدينى طـــريقا شرعتها

وتشبه نصلى فى الذى أنـــا فاعله

وبقية القصيدة منشورة فى عدد الأفكار المشار إليه .

وفى عام ١٩٢٣ ظهرت ترجمة جديدة لطلبة المدارس قام بها أحمد محمود العقاد وأحمد عثمان القربى . تقول صحيفة السياسة

بتاريخ ٥ نوفمبر ١٩٢٣ (ص ٦) : « رواية مكبث : عنى حضرتا أحمد محمود العقاد افندى الموظف فى محكمة الاستئناف الأهلية وأحمد عثمان القربى افندى الطالب بمدرسة الحقوق الملكية بترجمة رواية مكبث لشكسبير أعظم شعراء الأنكليز حسب عادتهما فى كل عام . وهى الرواية المقررة فى الامتحان القادم لشهادة البكالوريا وقد نقلاها عن الأصل الانجليزى متوخين الدقة فى الأسلوب والمحافظة على المعنى إلا ما اقتضته اللغة العربية من حذف وإبدال . وقد صدراها بملخص الرواية وذيلاها بشرح واف لأهم ما يحتاج إليه الطلاب فى مذاكرتهم . وهما الآن يصدرانها فى كراريس متتابعة لموافاة الطلاب بها فى أوقاتها فنثنى عليهما الثناء المستطاب ونتمنى لهما النجاح والتوفيق فى عملهما النافع . »

ورغم أن اهتمام المسرح المصرى بتقديم مكبث كان ضعيفا للغاية فى أوائل هذا القرن فقد مثلتها فرقة أبيض كما أسلفنا فى يناير ١٩١٧ ، فأصابت نجاحا قال عنه محمد تيمور إنه كان السبب فى استعادة أبيض لثقة جمهوره الذى فتر حماسه له ما يقرب من خمس سنوات . واشترك مع أبيض فى تمثيل مكبث عبد الرحمن رشدى وعمر سرى ومحمد عبد القدوس ومحمود رضا وعبد القادر المسيرى وأحمد محرم وألمظ استانى . ووضعت فرقة نادى الموسيقى الشرقى برئاسة عبد الحميد على - كما تخبرنا بذلك جريدة الأفكار بتاريخ ٢٥ يناير ١٩١٧ (ص ٤) - الأمر الذى يؤكد

أن أثر سلامة حجازى فى إخراج التراجيديات الشكسبيرية لم ينحسر تماما . ويبدو أن جريدة مصر اخطأت فى بادى الأمر فى اسم المعرب فظنت أنه اسماعيل وهبى وليس خليل مطران . تقول جريدة مصر بتاريخ ١٥ يناير ١٩١٧ (ص ٤) فى هذا الشأن : «تبدأ فرقة جورج أبيض المشمولة برعاية عظمة مولانا السلطان بدار الأوبرا السلطانية الفصل الأول من موسمها التمثيلى السنوى للسنة السادسة مساء الأحد ٢١ يناير ١٩١٧ بروايات جديدة أولها مكبث تعريب اسماعيل وهبى المحامى . » ولا شك أن الابتسام سوف يرتسم على شفاهنا إذا عرفنا أن تذاكر حفلات التمثيل كانت تباع عادة فى المقاهى والفنادق والاجزاخانات الخ ... ونحن نورد هنا على سبيل التفكهة نموذجا لاعلانات المسارح آنذاك . تقول جريدة مصر فى عددها المشار إليه إن تذاكر حفلة مكبث تباع فى « شباك الاوبرا الادارة بشارع درغام نمرة ٥ محمد على تليفون ١١ - ٣٥ - عبد الرحمن افندى عفيفى الطرابيشى بأول شارع عبد العزيز - حلوانى سويس بالألفى خلف لوكاندة شبرد - مكتبة المعارف بأول شارع الفجالة - اجزخانة الغورى بميدان باب اللوق - ومكتبة أمين هندية بالموسكى . »

وقد كتب عباس حافظ نقدا لتمثيل هذه المسرحية فى صحيفة وادى النيل بتاريخ ٢٤ يناير ١٩١٧ (ص ٢) يقول فيه إنه من الطبيعى أن يتجه جورج أبيض إلى تمثيل التراجيديا لأنه ممثل

تراجيدى بالفطرة يفشل فى تمثيل الكوميديا التى لم يخلق لها . ويتجلى لنا فى نقد عباس حافظ أن چورچ أبيض لعب دور مكبث أمام عمر سرى الذى مثل دور بانكو ، وعبد الرحمن رشدى الذى مثل دور مكدوف . ويثنى عباس حافظ ثناء عاطرا على تمثيل چورچ أبيض . ولكنه يسخر سخرية مريرة من تمثيل مدير الفرقة عمر سرى ومن تمثيل عبد الرحمن رشدى ، فيقول عن الأول إنه كان أجدر به أن يهجر التمثيل ويكتفى بوظيفته الإدارية كمشرف عام على الفرقة . ويقول عن الثانى إن مهنته كمحام تغلب عليه فلا يستطيع التمييز بين الصفات اللازمة للممثل وبين الوقوف أمام منصات القضاء .

وبعد أن مثلت فرقة أبيض مسرحية مكبث فى الأوبرا السلطانية رأت بعد ذلك أن تتيح للطلبة وعامة المشاهدين فرصة مشاهدتها ، فقدمتها على مسرح الكورسال يوم الجمعة ٧ سبتمبر من نفس العام . كما نستدل على ذلك من الخبر الذى نشرته جريدة الأفكار فى ٤ سبتمبر ١٩١٧ . تقول الأفكـــار فى هذا الشـــأن (ص ٤) : « من الأوبرا إلى كازينو كورسال : حفلة تمثيلية للشبيبة الراقية وطلبة المدارس العليا : انتصار فنى عظيم لفرقة چورچ أبيض التى تقدم لأول مرة رواية مكبث على مرسح الكورسال بمناظرها المدهشة التى مثلت بها فى دار الأوبرا السلطانية . وقد أتفقت الفرقة مع ادارة الكورسال على عمل مرسح يتحرك بالكهرباء

ليجعل فيه غابات وكهوف ومغارات تنفجر منها نيران السحرة ، وسيقوم بتمثيل دور مكبث الأستاذ چورچ أبيض . » وفى ٢٣ ديسمبر عام ١٩٢٠ أعاد چورچ أبيض تمثيل مكبث بدار التمثيل العربى واشتركت معه ميليا ديان فى دور ليدى مكبث . فضلا عن أن يوسف وهبى اتفق مع چورچ أبيض على تقديم مسرحية مكبث على مسرح رمسيس .

الملك لير

ليس من شك فى أن استجابة الشعب المصرى لمأساة مكبث بطموحه غير المشروع لم تبلغ قدر استجابته إلى حب روميو لجوليت أو رغبة هملت فى الأخذ بثأر أبيه أو غيرة القائد المغربى على زوجته التى توهم أنها تخونه . ولكنها على أية حال تفوق استجابة المصريين لمأساة الملك لير التى عجزت عن أن أجد ما يدل على تمثيلها فى المسارح المصرية خلال العقود الثلاث الأولى من القرن الراهن . باستثناء الفرق الأجنبية بطبيعة الحال ، فقد مثلتها فرقة أتكنز فى مصر عام ١٩٢٨ . ولست أجد غرابة فى ازورار القائمين بالمسرح المصرى من هذه المسرحية . فالملك لير أقل المسرحيات التى تعرضها الفرق الانجليزية على المسارح البريطانية أو هكذا كان الحال حتى وقت قريب . ويرجع هذا إلى عدة أسباب أهمها اشمئزاز المشاهد الانجليزى من أن يرى فقأ عينى جلوستر بتدبير من ابنه غير الشرعى ادموند . فضلا عما فى حبكة المسرحية من تعقيد بالغ . فهى تحتوى على حبكتين احداها رئيسية وتدور حول سوء المعاملة التى يلقاها الملك على أيدى ابنتيه الشريرتين جونريل وريجان . أما الحبكة الثانية فتدور حول سوء المعاملة التى يلقاها

جلوستر على يد ابنه ادموند . ويبدو أن تمثيل فرقة أتكنز لهذه المسرحية عام ١٩٢٨ قد حفز مدرسا بمدرسة محمد على الأميرية اسمه عنتر عبد القادر على تعريبها . فضلا عن أن ابراهيم رمزى المفتش بوزارة المعارف توفر على ترجمتها فنستطيع أن نجد نصا لتعريب عنتر عبد القادر لجانب من مسرحية لير فى مصر الفتاة الصادرة فى ١٥ مارس ١٩٣٠ (ص ٦) . وبهذا أكد المسرح المصرى - أغلب الظن دون وعى منه - مقولة نقدية شائعة بين دارسى الأدب الانجليزى مفادها أن الملك لير مسرحية تصلح للقراءة أكثر مما تصلح للتمثيل .

الفصل الثانى

مسرحيات كوميدية ورومانسية

١ – تاجر البندقية

أعتقد أن المسرح المصرى فى بواكيره قد عنى بتمثيل «تاجر البندقية » على مستوى الاحتراف . والدليل على ذلك تعريب خليل مطران لها نحو عام ١٩٢٢ . ونحن نستدل على هذا التاريخ مما نشرته مجلة السيدات فى أبريل ١٩٢٢ (ص ٣٨٣) ومن المقال الذى كتبه إبراهيم عبد القادر المازنى فى جريدة الأخبار بتاريخ ١٤ أبريل ١٩٢٢ ، وهو المقال الذى سبق أن عرضنا له عند الحديث عن كيف يترجم شكسبير . فالمازنى فى هذا المقال يثير قضايا عامة تتعلق بفن الترجمة دون أن يناقش خليل مطران فى تعريبه لتاجر البندقية . وتجدر الإشارة فى هذا المقام إلى أن الصحف والمجلات المصرية نشرت معربات أخرى لهذه المسرحية ومن بينها

تعريب مأخوذ عن كتاب تشارلس لام المعروف « حكايات عن شكسبير » فضلا عن أن مجلة النيل نشرت حوالى ١٩٢١ تعريبا لهذه المسرحية تحمس له بعض القراء فكتبوا إلى إدارة المجلة يطلبون منها إصداره فى عدد خاص حتى يتسنى للطلبة الاستفادة منه . أضف إلى هذا أن موظفا بالحقوق السلطانية نشر ملخصا للمسرحية فى مجلة النيل بتاريخ ١٨ يونية ١٩٢١ وأن محمد السباعى نشر تعريبا لها فى البلاغ الأسبوعى (أنظر العدد الصادر بتاريخ ١٠ ديسمبر ١٩٢٦ ، ص ٢٥) . ومن المؤكد أن اهتمام المصريين بتاجر البندقية لم يقتصر على مستوى الاحتراف بل تعداه إلى مستوى الهواية . فقد أفادت مجلة الصباح بتاريخ ١٠ يناير ١٩٢٧ (ص ٤) بما يلى : « تمثل جماعة من هواة فن التمثيل من حضرات المحامين والأطباء وطلبة المدارس برئاسة الممثل القدير حسن افندى شريف رواية تاجر البندقية المقررة لطلبة البكالوريا فى هذا العام بدار التمثيل العربى فى حفلة (ماتينيه) من الساعة ٦ مساء يوم الجمعة ١٤ يناير الجارى . »

٢ - ترويض الشرسة

ترجم المصريون هذه الكوميديا الشكسبيرية تحت اسماء مختلفة ، وشاعت بينهم بعنوان «ترويض النمرة » . ومن المعروف أن إبراهيم رمزى ترجمها . فضلا عن أن أحمد كامل بكر عربها ، كما عربها بشارة واكيم بعنوان - الجبارة . وكان تعريب بشارة واكيم تجربة فريدة من نوعها وإن لم تكن تجربة فريدة فى قيمتها . ووجه الجدة فى تعريبه أنه نقلها إلى اللغة العامية ، فى حين أن سائر المعربات والمترجمات لمسرحيات شكسبير كانت باللغة العربية الفصحى . ولعله أراد باستخدام اللغة العامية أن يجعل النظارة المصريين يستسيغونها ويحسون بما تتضمنه من دعابة وفكاهة ، فهو لم يعربها من أجل الاحتفاظ بقيمتها الأدبية ، ولكن من الواضح أنه عربها وجمهور المسرح المصرى لا يبارح ذهنه ويبدو أن صياغتها باللغة العامية كانت سببا فى نجاحها .

نشرت جريدة مصر مقالين عن الجبارة أولهما تحت عنوان «الجبارة على مسرح برنتانيا - رأى شكسبير فى المرأة » بتاريخ ٢٨ نوفمبر ١٩٣٠ والثانى بعنوان : « العامية فى تعريب رواية شكسبير : حول تعريب الجبارة » بتاريخ ٢ ديسمبر ١٩٣٠ .

ويعطينا المقال الأول ملخصا للمسرحية وفكرة عن اخراجها وتمثيلها بفرقة فاطمة رشدى التى قدمتها على مسرح برنتانيا عام ١٩٣٠ . يقول ناقد مصر الفنى فى مقاله الأول عن الهدف الذى أراده شكسبير من هذه المسرحية : « وقد أبدى شكسبير رأيه صراحة فى المرأة فى رواية الجبارة ، بل لقد أقام أساس الرواية على هذه المخلوقة التى حار علماء الاجتماع والنفس فى العالم فى تحليلها وشرح غوامضها . والذى يخرج به الكاتب من هذه القصة هو النتيجة الآتية « إن المرأة إذ أطلق لها العنان فى المعاملة وتركت لها الحرية التامة فى الحياة كان فى هذه المخلوقة الضعيفة ثمرة جبارة قادرة قوية ، تعيش ما عاشت من أقوى أسباب الألم والتنغيص للوسط الذى يضمها . وهى اذا ملكت قيادها ، وأعطيت من الحرية نصيبا غير وفير وبحساب ، كانت ملاكا من السماء ، ترى كل لذتها فى الحياة أن تطيع زوجها وأن تحترمه وتحبه . » وتقول جريدة مصر عن اخراج المسرحية « اعتنى الأستاذ الفنان الكبير عزيز عيد بإخراج هذه الرواية عناية كانت آثارها ظاهرة فى كل منظر من المناظر التى شاهدناها بل لقد كانت أشد بروزا حتى فى حركات الممثلين وتنقلاتهم » . ويتناول ناقد مصر الفنى التمثيل فيقول إن فاطمة رشدى أجادت فى دور كاترين الفتاة الشرسة كما أجادت فى دور الزوجة المطيعة الوديعة ، وإن أحمد علام نجح فى أداء دور بتروشيو الزوج الذى أفلح فى كسر شكيمة كاترين . ولعب

فؤاد شفيق دور بابتستا والد كاترين وأختها بيانكا « روح كوميدية وقورة » . ومثلت سيدة فهمى دور بيانكا التى صورتها بداية المسرح على أنها فتاة وديعة ليتضح لنا شراستها فى نهايتها . وقام عبد المجيد شكرى بدور جرامبو أحد خدم بتروشيو . وتولت فردوس محمد تمثيل دور مدام كورتيس زوجة جراميو . ويمتدح ناقد مصر الفنى قدرة فردوس محمد على تمثيل مختلف الأدوار لمختلف الأعمار فيقول : « رأينا على المسرح عجوزا شمطاء منحنية الظهر متهدجة الصوت ولا تكاد الكلمات يستقيم بها لسانها . وقد ظللنا نفكر عبثا فيمن تكون هذه العجوز الشمطاء من الممثلات ، وهى كلما تحدثت أو تنقلت استرعت إعجابنا ، وكم كانت دهشتنا عظيمة عندما علمنا أنها السيدة المستقيمة القد ، المشرقة الطلعة فردوس محمد ، ومن أدق مواقف الممثلات أن يعهد إلى شابة ممتلئة صحة وعافية وتفيض بنضارة الشباب وعضلاته فى تمثيل دور العجائز المحطمات المهدمات . »

ويقول ناقد مصر الفنى فى مقاله الثانى « العامية فى تعريب رواية شكسبير حول تعريب الجبارة : « لعل رواية الجبارة هى الرواية الأولى التى شاهدناها من روايات شكسبير تعرب إلى اللغة العامية الدارجة ، بل تكـاد تكون ممصرة لولا الأسماء والملابس والعادات الأفرنجية ، فقد تعمد المعرب الأستاذ بشارة واكيم أن يضع منها من الاصطلاحات (البلدية) والنكات المصرية

ما نعتقد أنه لم يكن له أصل فى الرواية . » وذهب بعض النقاد المسرحيين أنه كان يجدر بالمعرب أن يقتبس فكرة المسرحية الأساسية ثم يمصرها تمصيرا كاملا حتى « يجمع بين الأمانة وتقدير المؤلف الأجنبى حق قدره ويستعرض ناقد مصر الفنى رأى المدافعين عن استخدام العامية فى مسرحية الجبارة ، فيقول إنهم يعتقدون « أن رواية كالجبارة لم يكن من المناسب أن تخرج فى غير هذا الثوب العامى ، لأنها ليست من الروايات الكلاسيك التى يجب أن تسمو عن مدارك العامة ، ولكنها من الروايات التى تعالج عيبا قد يكون أكثر ظهورا وبروزا فى الأوساط العامة . وما لم تظهر الرواية بالشكل الذى ألفه العامة واللغة التى درج عليها الجمهور فإنما يذهب الغرض المقصود منها ويقضى على الغاية المرجوة من اظهارها ... وإذا عربت هذه الرواية إلى العربية الفصحى ، كغيرها من روايات شكسبير ، كان ذلك أدعى إلى قصر نفسها على الأوساط الخاصة ، وعدم استفادة الجمهور منها ، وفى هذا ضياع لجهود المؤلف . فالذين يخرجون مثل هذه الرواية (الجبارة) لشكسبير العظيم باللغة العامية لا يمكن أن يقال عنهم أنهم لا يحترمون مكانة الرجل ولا يحترمون منزلته الأدبية ، بل هم على العكس أكثر إخلاصا ووفاء له ، لأنهم يعممون روايته وينشرون رأيه وفكره بأوسع وسائل النشر ، ولا يضيعون على الطبقات الدنيا وهى

فى العادة أكثر عددا من سواها من الطبقات الأخرى بأن تصل إليها آراء هذا المؤلف الحكيم وأن تتغلغل مبادئه فى نفوسهم . وهم لذلك يرون من الاحترام لشكسبير لا من التسفيه له أن تظهر آثاره بالشكل الذى يعجبها ويحقق الغاية المقصودة منها . » ويختتم ناقد مصر الفنى مقاله بأن « بشارة لم يسىء إلى شكسبير والفرقة لم ترتكب شططا بقبولها هذه الرواية باللغة العامية .. ولكنه « كان الأليق بالمعرب أن يسمو ولو قليلا عن الهبوط إلى بعض الاصطلاحات والعبارات العامية التى لم تألفها فى الأوساط العامة العادية والتى يهوى إليها السوقة وإضغام الناس عادة .. فبشارة إذن قد أحسن فى اختيار اللغة العامية مادة لروايته وقد أساء فى الخلو الذى نزع إليه فى تصوير بعض الشخصيات .

ونحن نطالع فى مجلة العروسة بتاريخ ٣ ديسمبر ١٩٣٠ خبرا عن « الجبارة » التى مثلتها فرقة فاطمة رشدى ينطوى على السخط والاشمئزاز من أسلوب تعريبها . ولكنه يعترف بما حققته هذه المسرحية من نجاح على خشبة المسرح . تقول العروسة (ص ١٥) : « رواية الجبارة - هذه الرواية التى أخرجتها فرقة السيدة فاطمة رشدى فى الأسبوع الماضى . وقد عربها بشارة أفندى واكيم عن شكسبير باللغة العامية ! فالجبارة أذن تعريب روايه (تامنج أوف ذى شرو) بلغة الشوارع وهذا ما يجعلنا ننظر إليها

بعين الأسف لأننا لا نستطيع أن نتصور شكسبير وقد هبط إلى هذا الدرك السحيق . وقد عودنا بشارة واكيم على أمثال هذه الترجمات . وسبق أن رأيناه يمثل بمسرح الماجستيك (سيرانو دى برجراك) المعربة عن ادمون دوستان باللغة التى عربت بها (ذى تامنج اوف ذى شرو) عن شكسبير . ولكن هذا لا يمنع أن الرواية قد نجحت نجـاحا كبيرا وأن إخـراجها وتمثيلها يدعوان إلى الإعجاب . فإذا أردنا أن نعبر عن رأينا فى هذه الرواية بكلمة واحدة فإننا نقول لأفراد الفرقة (برافو) ولمعرب الرواية (أخس عليك !) . »

ونشرت « الصواعق » فى ٥ ديسمبر ١٩٣٠ مقالا بعنوان «العامية فى روايات شكسبير » اتهم كاتبه بشارة واكيم بالإيغال فى الرخص والإسفاف فى بعض أجزاء تعريبه للمسرحية وبالرغم من أن المقال فى مجموعه يدافع عن فكرة تعريب شكسبير باللغة العامية لتقريبه إلى أفهام العامة وأذواقهم ، فإن كاتبه ينحى باللائمة على بشارة واكيم لإفراطه أحيانا فى الابتذال تقول «الصواعق » (ص ١٢) فى دفاعها عن تعريب شكسبير باللغة العامية : « القسم الأكبر من هذا العالم من جماعة العوام الذين تؤثر فيهم المبادىء أعمق تأثير وتصل التعليمات إلى أعماق نفوسهم بسهولة تامة . وفى هذه الحالة نرى أن أحترام المؤلف هو فى ايصال هذه المبادىء إلى نفوس العامة وغرسها فى قلوبهم وتلقينهم

إياها باللغة التى يفهمونها . » والرأى عندنا أن ضحالة هذا الرأى أوضح من أن تحتاج إلى دحض أو تفنيد . فهى تتجاهل أن شكسبير شاعر قبل كل شىء وفوق كل شىء ، وتختتم الصواعق مقالها عن الجبارة بقولها : « على أن هناك مسألة جديرة بالذكر وخصوصا فى القصص التى يقصد المؤلف من ورائها نصح العامة وارشادهم فلا نزال ننتقد بشدة بعض العبارات المتناهية فى الهبوط والتى أوردها الأستاذ المعرب على لسان الجبارة كاترين لأن شكسبير لم يكن ليهبط إلى هذا الدرك . »

٣ ـ العاصفة

ظهرت فى العقود الثلاثة الأولى من القرن الحالى ثلاث ترجمات لمسرحية « العاصفة » أقدمها ترجمة محمد عفت القاضى بعنوان « زوبعة البحر » التى أعادت مجلة مصر الحديثة المصورة نشر بعض أجزائها فى عددها رقم ١٨ الصادر فى ٦ نوفمبر ١٩٢٩ (ص ٤٥ – ٤٨) ، ثم ترجمة الدكتور أحمد زكى أبو شادى التى يحتمل أن يكون مسرح رمسيس اعتمد عليها . وقد ظهرت ترجمة أبى شادى تباعا فى مجلة المقتطف ابتداء من أول أكتوبر ١٩٢٩ قبل نشرها فى كتاب مستقل . ونشرت المجلة الجديدة فى عددها الصادر فى أول نوفمبر ١٩٢٩ (ص ٨٩ – ٩٣) ملخصا لمسرحية العاصفة كما ترجمها أبو شادى . ورحبت مجلة العصور بهذه الترجمة فى عددها الصادر فى يونيه ١٩٣٠ (ص ١٥٨ – ١٥٩) فقد مت لقرائها تحليلا نقديا لمسرحية العاصفة تحت عنوان « النثر والتأليف – العاصفة » قالت فيه : « تعد العاصفة من أظهر درامات شكسبير الرومانطيقية فى قوة الخيال والإبتداع والتفنن ففيها يجتمع الشارد بالعجيب والشجى بالجليل بصورة فنية رشيقة

يزينها الخيال اللعوب ومنها استطاع شكسبير أن يجعل الخوارق الطبيعية أمرا طبيعيا والمدهش مألوفا وكأنما هو بعد فراغه من دراسة الدنيا القديمة وتصويرها خلق فى العاصفة دنيا جديدة على حد تعبير جنسن . ودارس هذه الدرامة يجد أن الحركة التمثيلية فيها بسيطة وكذلك الحبكة المسرحية يصعب عليه أن يقدر نهاية الرواية من أولها تقريبا . ولكن برغم ذلك لا يفقد استمتاعه بتتبعها منظرا منظرا - ذلك لأن شكسبير ملأها بمدهشات الوقائع وبمجموعة عجيبة من الشخصيات التى هى أقصى ما بلغ إليه التخيل الجامح الأمر الذى قد يفكك وحدتها الدرامية ... أما كولردج فيراها مثلا للدراما الرومانطيقية الصرفة . ورغم اعترافه بأن الرواية رومانطيقية جدا من حيث تنوع شخصياتها وجرأة تأليفها وتعدد حوادثها ومزاياها التصويرية إلا أنه يرى فى الوقت نفسه أنها كلاسيكية بشدة الحرص على وحدة الزمان والمكان وبصفة تأليفها البيانية وروعتها الفخمة . » فضلا عن أن مجلة أبو الهول كتبت فى عددها الصادر فى ١٤ أكتوبر ١٩٢٩ (ص ٢٠١) تقول عن الجهد الذى بذله أبو شادى : « إنه بذل أقصى تضلعه ومجهوده لترويض اللغة العربية حتى تستوعب نمط شكسبير البيانى وتعابيره الخاصة بحيث يصح اعتبار هذه الترجمة العربية الأمينة مرآة صافية لهذا الأثر الأدبى الجليل ... وأهم ما يسر محبى الأدب أن تنال آثار شكسبير الحفاوة الواجبة لها حتى تظهر فى صورة أمينة

فى لغتنا . فقد سئمنا الترجمة التجارية التى كثيرا ما شوهت تلك المحاسن الرائعة لا سيما حينما يقبل عليها من لا يتقنون الانجليزية ولا العربية فتلتبس عليهم المعانى أيما التباس ، فضلا عن عجزهم الكلى عن تمثيل أسلوب شكسبير فى ترجمتهم هاربين منه إلى مألوف التراكيب العربية القديمة وإن قضى ذلك قضاء مبرما على نمط وأخيلة ذلك الشاعر العبقرى . ويجدر بى هنا أن أشير إلى أننا ناقشنا أسلوب أحمد زكى أبوشادى فى ترجمة العاصفة فى موضع سابق تناولنا فيه كيف يترجم شكسبير إلى اللغة العربية .

وفى نفس الوقت تقريبا الذى نشر فيه أبو شادى ترجمته لمسرحية العاصفة استعانت فرقة فاطمة رشدى بالشاعر أحمد رامى لتعريبها من أجل أن تمثلها فى مسرح الحديقة وتنافس بها فرقة رمسيس التى يبدو أنها كانت تمثل نفس المسرحية حينذاك . تقول جريدة الأفكار بتاريخ ٢٣ فبراير ١٩٣٠ (ص ٣) : « العاصفة : ابتدأت فرقة السيدة فاطمة رشدى فى يوم الجمعة ٢١ الجارى بتمثيل رواية العاصفة وهى آخر رواية ينتهى بها الموسم التمثيلى فى حديقة الأزبكية وهى من أقوى الروايات التى تلاقى الإعجاب من رجال العلم والأدب وكفى أنها من تأليف شكسبير وتعريب رامى وإخراج عزيز وتمثيل فاطمة . » ويتضح لنا من مقال منشور فى مجلة « العروسة » بتاريخ ٥ مارس ١٩٣٠ (ص ١٦) أن فاطمة رشدى – صديقة الطلبة – مثلت العاصفة لأنها

كانت مقررة على طلبة البكالوريا فى ذلك العام تأكيدا من جانبها لصداقتها لهم . وتمتدح مجلة « العروسة » أحمد رامى لما بذله من مجهود رائع فى نقلها بأمانة ودقة وفى صوغ عباراتها فى أسلوب رصين » . كما تمتدح المخرج عزيز عيد « لما أبداه من براعة فائقة وقدرة عظيمة فى إخراج القصة وإعداد مناظرها وتنسيق أوضاعها ورسم شخصياتها . ونعرف فى مقال العروسة أن عزيز عيد لم يكتف بإخراج المسرحية فحسب بل مثل فيها دور كاليبان المسخ وأن فاطمة رشدى مثلت دور آريل وأن يوسف حسنى مثل دور فرديناند وعباس فارس دور ملك نابولى وبشارة واكيم دور دوق ميلانو واسطفان روستى دور استفانو .

٤ - كما تشاء

ليس هناك دليل عندى أن المصريين مثلوا هذه المسرحية الشكسبيرية الرومانسية فى العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن ، ولكن فرقة أتكنز كما سوف نرى بالتفصيل - قدمتها على خشبة المسرح المصرى فى أواخر عام ١٩٢٨ - وهناك ما يثبت أن المثقفين المصريين كانوا - على أقل تقدير - على علم بمضمونها عن طريق التلخيص والتعريب . فقد قام محمد السباعى بتعريب ملخص هذه المسرحية نقلا عن كتاب تشارلس لام « حكايات عن شكسبير - ونشر السباعى تعريبه فى البلاغ الأسبوعى الصادر فى ٢٦ نوفمبر ١٩٢٦ (ص ١٩) . وبعد مضى نحو عامين قامت مجلة الحسان بنشر ملخص لهذه المسرحية كتبه أحمد محفوظ حسن فى أعـداد أربعـة صدرت فى ٣٠ أكتوبر ١٩٢٨ و ٧ و ١٤ و ٢١ نوفمبر فى نفس العام .

الفصل الثالث

مسرحيات تاريخية

يوليوس قيصر

إذا كانت روميو وجوليت وهاملت وعطيل أكثر المسرحيات التراجيدية انتشارا بين النظارة المصريين فان يوليوس قيصر هى أكثر المسرحيات الشكسبيرية التاريخية شيوعا بينهم دون منازع ، وتفيد الأخبار الواردة فى بعض الصحف الصادرة فى عام ١٩١٢ أن محمد حمدى مدرس الترجمة بمدرسة المعلمين العليا الذى أصبح ناظراً لمدرسة التجارة العليا فيما بعد قام بترجمة يوليوس قيصر التى كانت مقررة على طلبة الشهادة الثانوية آنذاك ، وأن مكتبة المؤيد هى التى تولت نشرها . وأوردت الجريدة بتاريخ ٣١ يوليه ١٩١٢ (ص ١) فصلين من هذه الترجمة هما دفاع بروتس عن نفسه لمقتل قيصر وتأبين أنتونى له باعتبار أن هذين الفصلين هما أهم جزأين فى المسرحية . وقد نشر محمد الصادق حسن مدرس التاريخ بالمدرسة الاعدادية الثانوية بالقاهرة مقالا فى الجريدة بتاريخ ١٧ سبتمبر ١٩١٢ (ص ١ ، ٢) يثنى فيه على موضوع المسرحية وترجمتها . فموضوعها فى رأى محمد الصادق يعالج الطبائع البشرية وتقلب الدهماء وتلونهم وثورة الحكماء على السلطة المستبدة . ويقول محمد الصادق أن مترجمها استطاع أن يستكنه أسرارها ويصوغها بأسلوب جزل « فكان نعم الناقل الأمين والمعبر

المتين . » ونشر محمد كامل شاكر المدرس بالمدرسة العباسية بالاسكندرية مقالا فى الجريدة بتاريخ ١١ أغسطس ١٩١٢ (ص ٦) يشيد فيه بمسرحية يوليوس قيصر لما تتضمنته من دفاع عن الحرية وشحذ على مقاومة روح الشر والطغيان التى تتمثل فى شخصية قيصر . ويشير محمد كامل شاكر إلى روح القطيع فى الشعب الرومانى التى استغلها قيصر لاقامة حكم يقوم على الدكتاتورية والانفراد بالسلطة .

ويبدء أن ترجمة محمد حمدى لمسرحية يوليوس قيصر كانت عملا له أهميته بدليل أن ابراهيم عبد القادر المازنى تناول هذه الترجمة وقصور النثر عن ترجمة أعمال شكسبير الدرامية فى مقال نشره عند إعادة طبع الترجمة عام ١٩٢٨ ، أى بعد مضى ما يقرب من عشرين عاما على صدور الطبعة الأولى يبدأ المازنى مقاله المنشور فى صحيفة السياسة بعنوان « ترجمة يوليوس قيصر » (ص ١٣) أغسطس ٢٨ ١٩ (ص ٣) - والذى أشرنا إليه فى الجزء من الكتاب الذى عالجنا فيه أفضل الطرق فى ترجمة أعمال شكسبير المسرحية بمقولات عامة - سبق لنا أن رددناها - حول المنهج المناسب لترجمة شكسبير إلى العربية . ولعلنا نذكر أن رأيه يتلخص فى أن من يتصدى لهذه الترجمة ينبغى أن يكون شاعرا ، فإن لم يكن فلا أقل من أن يكون ذا حس مرهف فالمعرفة باللغتين الانجليزية والعربية وأمانة النقل وحدهما لا يكفيان .

ويذهب المازنى إلى أن ترجمة محمد حمدى لا ترقى إلى مرتبة الترجمة الأدبية بل هى ترجمة مدرسية تفيد الطلبة فى الدروس والتحصيل : « وما نرتاب فى أن الطلبة سيجدون فى هذه الترجمة والتذبيل الملحق بها عونا كبيرا لهم فى درس الأصل .. ويبدو أن المازنى - رغم سلامة وجهة نظره فى فن الترجمة الشكسبيرية - كان أشد قسوة على محمد حمدى منه على خليل مطران . فقد وعدنا أن يفرد مقالا مستقلا يتناول فيه بالنقد والتحليل « تاجر البندقية » لمطران . ،لكنه لسبب مالم يفعل ففى مقاله الثانى (انظر « حصاد الهشيم » طبعة الدار القديمة للطباعة والنشر ص ٢٣ - ٣٠) نراه يتناول أصول المسرحية فيقول إن شكسبير استمدها من خمسة مصادر على أقل تقدير : أولها مجموعة حكايات باللاتينية معروفة باسم (جستارومانوم) وثانيها قصص (أل بيكورونى) وثالثها « الخطب » لسلفين ورابعها « قصة جرنوتوس يهودى البندقية » أما المصدر الخامس الذى اعتمد عليه شكسبير فهو مسرحية مارلو المعروفة « يهودى مالطا » . ولاشك أن أهم ما يميز هذا المقال هو دفاع المازنى عن « شيلوخ » وعطفه عليه بسبب ظلم المجتمع المسيحى له دون مبرر أو مسوغ . يقول المازنى : « إن المرء ليحس عطفا على هذه الروح المتمردة تحت العباءة اليهودية . روح استفزها إلى الجنون الألم من تكرار الاستثارة بلا مسوغ ، ودفعها إلى معالجة اطراح ثقل الظلم

بالالتجاء إلى الانتقام عن طريق القانون . ولكن كاتبنا قام بنفسه بترجمة المقتطفات التى استشهد بها فى معرض مقاله بدلا من أن يناقش خليل مطران فى ترجمته . وهو أمر يدل على اعتراضه الصامت على هذه الترجمة . ولعل معرفته الشخصية بمطران وعلو مكانة مطران فى ميدان الشعر والأدب منعاه من التصريح بامتعاضه .

ولا يوضح لنا المازنى فى مقاله عن محمد حمدى ما وقع فيه هذا المترجم من أخطاء تحسب ولكنه يسخر منه لأنه وصف شكسبير بأنه كاتب ديموقراطي . وبطبيعة الحال ليس هناك ما هو أشد غموضا من هذا الحكم ولعل محمد حمدى أراد أن يقول إن مسرح شكسبير لم يكن للصفوة بل كان لعامة الناس ، على أية حال يقول المازنى بصدد هذه النقطة : « وقد شاء الأستاذ حمدى بك أن يقول عن شكسبير إنه (الشاعر الروائى الانجليزى الديمقراطى) فهل يسمح لنا الأستاذ أن نقول له إنا نشم رائحة (السوق) ؟ ديموقراطى يعنى ماذا ؟ إنه لفظ قد يصلح رقية للجماهير وكلمة يلوكها الحكام أو الطامعون فى الحكم لينيموا بها الشعوب ويحملونها على الرضى بمالها ويخدعوها عن الحقائق وليوهموها أن الأمر كما يصورون لها كما هو فى الواقع . ولكن الأدب شىء آخر . وهو أرستقراطية صارخة ، وقد يكون شكسبير منحدرا من ظهر قصاب أو زبال أو حداد أو نجار أو من شئت غير ذلك ، وإن كانت

الديمقراطية ليس معناها صنعة الأصل . ولكن مع ذلك وعلى الرغم من ذلك فهي اسمي ذروة من الأرستقراطية الصميمة – أرستقراطية العقل الذى لا تورث عن الآباء والجدود ولا يفوز بها المرء بفضل الحظ الذى لا يد له فيه ولا فضل ، أرستقراطية ترفعه حتى عن المتازين وأهل السبق ، فضلا عن الشعب ، وتفرده وتنأى به عن الأنداد والأشباه وتسكنه مع الخالدين جبل أوليمبيا – والذى تصور هذا التاليه هم الشعوب نفسها ! هو من الشعب ولكنه أشبه بالملك يتبسط مع رعاياه ويلاطف شعبه فينزل الى مستواه . وفيما عدا ذلك لا يشاطر الشعب عواطفه ولا كثافته ، بل يحلق فوقه بادراكه وخياله وروحه وفطنته الملهمة ، ويسبقه أجيالا حتى ليعجز المعاصرون أحيانا عن اللحاق به ويعيبهم أن يفهموه ويقدروه وربما أنكروه لأنه ليس منهم ولا من عصرهم – وإن كان عائشا معهم دائما عاديا منهم . فإذا كان المراد أن شكيسبير رجل من الشعب وأن أباه لم يكن شيئا وأنه هو كان فى صدر أيامه بيسرق ويهرب ويقف بالخيل على أبواب المسارح ، قلنا نعم هو كذلك فيما يروى عن أصله الوضيع . ولكن هذا ما شأنه بأدبه الذى بز فيه الخلق فى الغرب والشرق . بودنا أن نعرف من أية ناحية يريد الأستاذ أن يصفه بالديموقراطية ؟ وليت من يدرى هل أراد أن يمدحه أو يذمه ؟أو ليت من يدرى ماذا عنى بها ؟ لا نكتم الأستاذ أن هذا

الوصف أضحكنا وأنه آخر ماكنا مستعدين له ، وأكبر الظن أنها كلمة لا تنم إلا عن رغبة فى تملق جمهور القراء فى العصر المضطرب المفتون بالألفاظ» .

ويتضح لنا من الخبر الذى نشرته صحيفة السياسة بتاريخ ١ يناير ١٩٢٦ تحت عنوان حفلة تمثيلية لنادى التجارة العليا ، أن بعض أعضاء هذا النادى قام بتمثيلها باللغة الإنجليزية تقول السياسة (ص ٥) : « أحيا أعضاء نادى التجارة العليا حفلة تمثيلية على مسرح حديقة الأزبكية مثلوا فيها رواية (يوليوس قيصر) باللغة الإنجليزية حسب تأليف الشاعر الإنجليزى الكبير شكسبير ، وقد أقام المسرح عدد كبير من الطبقة المتعلمة وبعض الجالية الانجليزية واستمر التمثيل ثلاث ساعات كان يقاطع فى خلالها الممثلون التصفيق الحاد لاجادتهم القيام بأدوارهم ، ونحن نخص بالذكر منهم عبد الله فكرى أباظة أفندى الذى قام بدور أنطونيوس وفؤاد درويش أفندى الذى قام بدور بروتس وصلاح الدين أباظة الذى قام بدور كاسياس وحلمى الحكيم افندى الذى قام بدور يوليوس ، وفى الساعة الأولى بعد منتصف الليل خرج المشاهدون وهم يثنون أطيب الثناء على القائمين بأمر نادى التجارة العليا . ولكن محمد التابعى الناقد المسرحى لمجلة روز اليوسف الذى كان يوقع مقالاته باسم حندس أظهر نوعا من التحفظ من الثناء على هذه الحفلة . فقد كتب فى مجلة روزاليوسف يقول

بتاريخ ١١ يناير ١٩٢٦ (ص ١١) إن أصعب ما واجه فريق الممثلين هو « التعود على النطق الصحيح والالقاء بلغة أجنبية . » وفى رأيه أيضا أن تمثيل مسرحية هنرى الثامن التى كانت مقررة على طلبة البكالوريا فى ذلك العام أكثر فائدة للطلبة من تمثيل يوليوس قيصر التى كانت مقررة عليهم فى العام السابق . ويرى محمد التابعى أنه كان أجدر بالشباب المتعلم أن يبذل جهده لتقديم مسرحية عربية مؤلفة أو معربة مرة كل عام . ويستطرد محمد التابعى فى نقده فيقول : « كان التمثيل فى جملته (لا بأس به) أما إذا أدخلنا فى حسابنا أن الممثلين من الهواة فيجوز لنا أن نقول إنه كان (جيدا) ولكن (الكمبارس) لم يتقن التظاهر والصياح كما يجب ، وهو أمر غريب لأن (الكمبارس) كان من بين الطلبة وهم أساتذة فى هذا المضمار . والأدوار المهمة قام بها عبد الله بك أباظة (مارك أنطونى) وفؤاد افندى درويش (بروتس) وصلاح الدين افندى أباظة (كاسيوس) . وأخيرا زميلنا الناقد المسرحى سابقا حلمى افندى (قيصر) » .

ويتناول محمد التابعى تمثيل أعضاء نادى التجارة العليا بالتفصيل فيقول : « (حلمى افندى الحكيم) : خرجت من الرواية وقد ازدادت معلوماتى التاريخية عن قيصر لأن التاريخ لم يذكر لنا أن قيصر كان يحب (القنزحة) وهز الأرداف ! ونطقه كان نطق تلميذ يحاول أن يكون انجليزيا .

(فؤاد درويش) : كان يمثل كمن فى أرجله قيد وكان صوته خافتا خجولا هادئا فى أغلب المواقف . وليس هذا شأن بروتس . كذلك كان يكثر من الاشارة بيد واحدة لسبب ولغير سبب . وفى كلمة واحدة لا أظن أن فؤاد افندى كان خير من يصلح لدور بروتس .

(صلاح الدين أباظة) : كان خيرا من زميليه . ولكن بدت منه اشارات وحركات ليست (رومانية) فى شىء . كذلك كان فى هيئته جملة أقرب الى العامة منه إلى الاشراف

(عبد الله أباظة) كان خير ممثل بين زملائه سواء فى القامة أو حركاته أو خطواته على المسرح . أضف إلى ذلك أن فى صوته ما يسميه أبناء الفن (حرارة) . وقد بدت هذه (الحرارة) عند القائه القصيدة المشهورة فوق جثة قيصر فقد كانت القاعة تصغى إليه بتأثر وكان الانجليز الموجودون أول من صفق له استحسانا ولولا أنه موظف كبير لنصحته أن يعتزل (التجارة والصناعة) وما إليها وأن يعتلى خشبة المسرح .

ولكن مجلة « روزاليوسف » اختلفت فى الرأى مع ناقدها المسرحى ولعلها أرادت أن تشجع هؤلاء الهواة وتجاملهم فكتبت فى نفس العدد المشار إليه تقول إن « الكومبارس » كان جيــدا فى أدائه . ولكنها قالت عن صلاح الدين أباظة الذى مثل دور كاسيوس أنه « لم يفلح فى تكييف وجهه حسب المواقف ، وأنه لم يظهر كل عوامل النفس الداخلية . أحس بها ولكنها لم تظهر . كان الوجه ساكنا وهى نقطة الضعف الوحيدة . كانت الاشارات لا بأس بها .

ولعل هذا العيب كان ناشئا من رهبة المسرح فنلتمس له العذر فى ذلك لأنه من الهواة الناشئين » .

ويبدو أن هواة التمثيل في مصر كانوا أسبق إلى الاهتمام بتمثيل « يوليوس قيصر » من المحترفين الذين بدأوا يولون هذه المسرحية عنايتهم فى عام ١٩٢٩ ، أى بعد أن قدمتها فرقة اتكنز الانجليزية على المسارح المصرية . (من الجائز أنه سبق تمثيلها قبل هذا التاريخ من قبل الفرق المحترفة ولكنى لم أعثر على أثر لهذا .) ونحن نستدل من مجلة المستقبل (عدد ٥٩) بتاريخ ٣١ يناير ١٩٢٩ (ص ٣) ان مسرح رمسيس قرر تمثيل « يوليوس قيصر » وأن اختياره وقع على ترجمة محمد حمدى . وأسند مسرح رمسيس دور يوليوس قيصر إلى جورج أبيض ودور مارك أنطونيوس إلى يوسف وهبى فضلا عن أننا نستدل من مجلة المستقبل . (عدد ٦١) بتاريخ ١٤ فبراير ١٩٢٩ (ص ٢٢) ان فرقة رمسيس قامت بتمثيلها مساء يوم الثلاثاء الموافق ١٣ فبراير ١٩٢٩ . ونحن نطالع أخبارا متضاربة بشأن نجاح فرقة فاطمة رشدى فى تمثيل مسرحية يوليوس قيصر ففى حين تذكر مجلة العروسة بتاريخ ٦ مارس ١٩٢٩ (ص ١٠) أن نجاحها كان عظيما ، فإننا نطالع فى مجلة المستقبل (عدد ٦٢) بتاريخ ٢٢ فبراير ١٩٢٩ (ص ٢١) ان خلو مسرح فاطمة رشدى من النظارة

ونجاح فرقة رمسيس فى تمثيل يوليوس قيصر بثا الغيرة فى نفس فاطمة رشدى وعزيز عيد ، فقررا هما أيضا تقديم هذه المسرحية برنتانيا . أما مصر الحرة - وهى احد الصحف الموالية لفاطمة رشدى - فتقول فى عددها الرابع (السنة الرابعة) بتاريخ ١٨ فبراير ١٩٢٩ ان فرقتها انتصرت على فرقة رمسيس فحفزتها نشوة النصر إلى أن تفاجىء الناس بعزمها على تمثيل « يوليوس قيصر » وأيا كان الأمر ، فإنه من الواضح أن التنافس بين الفرق المسرحية فى تلك الفترة كان شديدا للغاية .

كتب محمد على غريب مقالا بعنوان « يوليوس قيصر مسرح رمسيس » فى جريدة الأخبار بتاريخ ١٩ فبراير ١٩٢٩ (ص ٣) يقول فيه إنه كان دائما أبدا يعترض على حركة التعريب والترجمة التى تثقل كاهل المسرح المصرى بنقل الأفكار الغربية الغريبة عنه والتى تتنافى مع تقاليد الشرق وأخلاقه . ولكنه يعتبر ترجمة شكسبير عملا مفيدا للعالم بأسره . فترجمته واجب وطنى لأن مسرحياته لا تعتدى على التقاليد ولا تخدش عزتنا القومية . يقول محمد على غريب فى هذا الشأن : « كنت أشعر وما أزال أن بواعث هذا العداء إنما هى فى التأثير بالمحافظة على التقاليد الواجب مراعاتها ، وفى رغبة الخير لمسرحنا المحلى حتى لا يقوم على أساس أجنبى ولا ينهض بعوامل دخلية . ولكننى أمام عظمة شكسبير فى فنه الخالد أن أحنى الرأس احتراما وإجلالا » ورغم

مقت هذا الناقد السياسى للانجليز ، فإنه يعبر عن اعجابه الشديد بأدب شكسبير . وهذا فى نظرى قمة التحضر . فضيق أفقه الدينى وكراهيته للمستعمر البريطانى لا يحولان دون اعجابه الشديدبمسرحيات شكسبير يقول محمد على غريب : « وفى الحق أننا نكره الانجليز ملء قلوبنا ونكره منهم أطماعهم وصلفهم وكبرياءهم . ولقد كدنا نكره أدبهم وثمرات أفكارهم كذلك . ولكننا لا نقدر على توجيه هذا الكره إلى روايات شكسبير ، لأنها أجل من الخصومة المشتجرة بيننا وبينهم ، وأسمى من أن ننظر إليها نظرة جفاء وزهادة » ويرى غريب أن شكسبير يهـدف من وراء مسرحية « يوليوس قيصر » إلى السخرية من عقلية الجماهير الهوائية المتقلبة : « ولكن أظهر ما يبدو فى الرواية هو سخرية شكسبير فى عقلية الجماهير وعبثه بتفكيرهم ، فهو يقبض على أدمغة هذه الطائفة الحاملة من الناس بيد الفن . ثم يمتحن ذكاءها فى خطب قيصر ومأساة قتله ، فتثور وتهتاج ، وتصبح ملىء أفواهها بوجوب الانتقام لهذا الشهيد البرىء من قتلته الآثمين فإذا ما استمعت إلى (بروتس) القاتل وهو يبين الأسباب التى دعته إلى مقارفة هذه الجريمة الشنعاء ، صبت جام غضبها على قيصر المسفوح دمه ، ولعنت مطامعه وأغراضه الجهنمية ، ورأت أن (بروتس) قاتله ليس قمينا بالصفح والغفران فقط ، وانما هو يستاهل شرف التاج بزين مفرقه ويشع بجواهره جبينه ... والجمهور الذى آمن بعدالة قتل

قيصر ورضى احراق دمه هو نفسه الذى يستمع إلى (أنطونيو) ، ومازال يرهف سمعه إليه ، حتى يتنزل عن اعتقاده الأول ويشاطر الخطيب استنكاره لما أقدم عليه القتلة » ويتناول محمد على غريب التمثيل فى مسرح رمسيس فيكيل المدبح ليوسف وهبى وجورج أبيض ولكنه يعيب على أبيض أنه لم « يحفظ دوره كما يجب » ويستطرد هذا الناقد قائلا : « وكذلك فكبر من شأن الأستاذ البارودى ومحمد ابراهيم وزكى رستم وسواهم . أما السيدة دولت والآنسة فردوس حسن فقد كان دورهما تافها - ومع ذلك فقد أجادا إلى حد كبير . ولا نجد بدا من تسجيل اعجابنا بهما وطراننا بجهودهما .» ويأخذ هذا الناقد على اخراج هذه المسرحية بعض الهنات ، فيقول : لابد أن نشير هنا إلى ما أنكرناه فى أثناء التمثيل ، وهو سمعنا لدقات ساعة للأوقات . وما نظن أن الرومان على ما نعرف من امتداد حضارتهم ورقيهم قد وفقوا الى اختراع الساعة الدقاقة . وكذلك كانت الخطابات التى يمسك بها الممثلون من ورق جديد صنع فى أعظم فابريكة على حين أننا لا نذكر أن الرومان كانت لهم معامل للورق بهذا الشكل . وقد كان يجب أن يختار نوع الورق من صنف لاتبدو مظاهر جدته حتى يتناسب مع هذا الزمن السحيق الذى حدثت فيه الرواية وقد لا حظ صديقى الأديب كمال أفندى ان الآنسة فردوس حسن كانت تبدو فى أصباغ تكسو وجهها ، وما كان نساء الرومان على هذا النحو . كما تعجب

محمد على غريب على مسرح رمسيس أنه كان فى حيرة من أمره أمام الزحام الشديد فلم يستطع المحافظة على النظام على خير وجه ، الأمر الذى أدى إلى وقوف كثير من المشاهدين طيلة فترة العرض المسرحى ويختتم هذا الناقد مقاله بالثناء على جهد محمد حمدى فى تعريب المسرحية .

ونشر أبو الخير نجيب مقالا فى صحيفة الأخبار بتاريخ ٢٨ فبراير ١٩٢٩ (ص ٣) يقارن فيه بين اخراج مسرح رمسيس ليوليوس قيصر واخراج عزيز عيد لها فى مسرح برنتانيا . يقول أبو الخير نجيب ان الاساس الذى تبنى عليه المسرحية هو الانانية وحب الذات ، وان شكسبير يريد بها أن يرينا « عاقبة الحرب التى يثيرها زعماء الوطن الواحد على هذا الوطن وأهله وعلى حريته ومستقبله ورفاهيته ومبلغ سوء الحال الذى يتردى فيه البلد الثائرة ابناؤه على أنفسهم . « فضلا عن أننا نرى » ألوانا من الوطنية الصحيحة والعواطف النبيلة والبطولة والفصاحة والعظمة والجمال فى أشخاص رواية بروتس ومارك أنطوان وكاسياس وقيصر وغير هؤلاء . وجدير بنا أن ننوه هنا بفضل شكسبير وسبقه فى الوصول إلى معرفة كنه روح الجماهير التى أشاد إليها الكاتب الاجتماعى الكبير الدكتور جوستاف لوبون دون غيره وما أشار به شكسبير بهذا الخصوص تجده فى الفصل الثالث فى موقف استماع الجمهور للخطيبين بروتس وأنطوان . ففى هذا المشهد يرينا

الجماهير المتقلبة لا تستمر على حال من القلق . ولا هي ممن يؤمن إلى سكونها ورضاها أو يتقي غدرها وقلاها . فهي حليفة كل قادر على العبث بعواطفها بالكلام المنمق المؤثر . وهي أيضا صديقة كل من عرف كيف يكلم العواطف بلغة العواطف ! ، ويقارن أبو الخير نجيب بين اخراج يوليوس قيصر على مسرح رمسيس واخراج فرقة فاطمة رشدى لها فى برنتانيا ، فيقول إن الاخراج فى برنتانيا كان أكثر توفيقا من الاخراج فى رمسيس : « اخرجت الرواية فى مسرح رمسيس على الطريقة الانجليزية ولكنها لم تنجح تماما بسبب جهل المخـــرج وحاجتـه إلى درس مواقف الرواية درسا ضروريا (فالميزانسين) كله تقريبا خطأ والدخول والخروج خطأ والوقوف والحركات تدل على الجهل التام بالرواية وباشخاصها والبيئة التى تدور فيها الحوادث.. كذلك شبح (قيصر) فقد اخرج اخراجا مضحكا يدل على العجز المعيب فقد دخل الاسـتاذ جورج المسرح (بذاته) لا إحم ولا دستور ، فقلنا ما هذا ؟ قيل لنا هذا شبح قيصر ! فهل آمنتم بان لا تؤمنون بالبعث بعدما شهدتم بأعينكم وسمعتم بآذانكم ؟؟ من أراد أن يرى روح قيصر شبحا حقيقيا فعليه ببرنتانيا . فأنت ترى هناك الحائط ينير ويظهر فيه شبح قيصر كالدخان الأبيض وتسمع صوتا خافتا سحيقا كأنه منبعث من مقبرة مغلقة . ففى الحق أن اخراج الشبح على هذه الصورة كان ابداعا كبيرا من المخرج الفنى عزيز عيد ! . ويذهب

أبو الخير نجيب إلى أن عـزيز عيد اتبع المنهـج الفرنسى فى الاخراج . وإن هذا المنهج كان أكثر توفيقا من المنهج الانجليزى الذى اتبعه مسرح رمسيس . ورغم هذا فإنه يرى . ان كلتا الفرقتين وقعتا فى خطأ فى الاخراج ، وهو أنهما يبنيان خيمة فى ميدان القتال على نحو يطابق الواقع . وهذا فى نظره هو الخطأ الوحيد الذى وقعت فيه فرقة فاطمة رشدى : ، أما خطأ الاخراج فينحصر فى الخيمة فقط . فالخطأ الذى وقع فيه مسرح رمسيس ووقع فيه مسرح برنتانيا هو الآخر مماثل تماما .. مع أن فرقة أتكنز أخرجت هذا المشهد اخراجا صحيحا وطبيعيا جدا . فكنت تشهد على المسرح ضجة صحيحة فى وسط معسكر فى ميدان حرب . وما أظن أن حضرات مخرجى المسارح المصرية غاب عنهم التحقيق من مثل هذا المشهد فى فرقة أتكنز يوم كانت فى مصر . ومع ذلك فقد أخرج المشهد خطأ فى المسرحين - رمسيس وبرنتانيا » أضف إلى هذا أن أبا الخير نجيب يعيب على مسرح رمسيس اختلال الاضاءة فيه فى حين أنه يمتدح انضباط الاضاءة فى مسرح برنتانيا .

وينتقل أبو الخير إلى التمثيل فيقارن بين التمثيل فى مسرح رمسيس والتمثيل فى مسرح برنتانيا ، فيقول : « مثل دور بروتس فى مسرح برنتانيـا (حسين رياض) وفى مسرح رمسيس (أحمد علام) . أما الأول فقد نجح فى تمثيل هذا الدور وكانت

علائم الطيبة وسلامة النية واضحة على وجهه كما أراده شكسبير تماما . وكان حافظا لدوره حفظا تاما مجيدا ومؤثرا إذ وقف يخطب فى الشعب مرارا مبررا أسباب قتله وأعوانه لقيصر الطاغية . ولكنه كان كثير الصراخ فى بعض المواقف التى لا تستدعيه أبدا كموقفه من زملائه فى حديقة منزله للاتفاق على قتل قيصر فكان يكلمهم صارخا كأنه يخاطب حشدا فى الميدان . أما (أحمد علام) فقد كان هادئا فى مواضع الهدوء مهيبا فى مواضع الاصابة والخطابة . ولكنه لم يكن الذى تخيله شكسبير من الطيبة والاخلاص . فقد كانت هذه المظاهر كلها تكسـو حسين رياض وكانت معدومة من أحمد علام . ومع ذلك فقد اجاد الأثنان اجادة تستحق التهنئة . ومثل دور كاسياس فى مسرح رمسيس (حسن البـارودى) وفى برنتـانيا (بشارة واكيم) . ويقول أبو الخير نجيب أن كليهما نجح فى أداء دوره ولكنه يرى أن جسم بشارة واكيم لا يؤهله بالاضطلاع بتمثيل هذه الشخصية فهو بدين فى حين أن شكسبير رسم كاسياس كرجل أعجف معروق غائر العينين والاشداق « وكانت هذه الصورة تخيف قيصرا على الدوام بدليل قوله (ليته كان أكثر سمنة .. لست أخشى كاسياس . ولكن أقول لو كان لقيصر أن يخاف مخلوقا لما رأى فى الناس من هو أولى بالمجانبة من كاسياس ذلك الأعجف المعروق) فهل كان بشارة كذلك ؟ لا . إنه كان ذا كرش واضح

البروز مفتول الذراعين غليظ العنق . ويأسف أبو الخير نجيب لاستقالة الممثل القدير منسي فهمي من فرقة فاطمة رشدي ، فهو في تقديره خير من يمثل دور كاسياس . وقد مثل جورج أبيض دور يوليوس قيصر في مسرح رمسيس كما مثل استفان روستي هذا الدور في مسرح برنتانيا . ويرى أبو الخير نجيب أن جورج أبيض رغم سمنته مثل دور يوليوس قيصر على خير وجه . يقول هذا الناقد المسرحي في هذا الشأن : « هذا الدور بالرغم في أنه قصير إلا أنه كبير في تأثيره . فروح قيصر القوية تظل سائدة الرواية حتى آخر مشهد من مشاهدها . ولهذا ينبغي أن يكون الممثل الذي يعهد إليه بتمثيل هذا الدور قوي الشخصية مهيبا جليلا . وهذه هي عدة النجاح في هذا الدور وقد كانت كلها متوفرة في الأستاذ أبيض فكان حقا في جلال قيصر وفي هيبته فاندمج في الشخصية اندماجا كبيرا أنسانا الفرق بين جسد قيصر الوسط وبين جسد أبيض البدين . » وفي رأي أبو الخير نجيب أن استفان روستي كان موفقا في أشياء وخانه التوفيق في أشياء : « نجح أولا في أنه كان يمثل شخصية قيصر تماما ويؤدي اشاراته وحركاته كما عرف عن قيصر في التاريخ . ويدل هذا على أن استفان روستي درس الدور درسا تاما . « ولكن » طبيعته الفودفيلية أكثر من أي شيء آخر .. جعلته يفتقر إلى « الهيبة والجلال » وقد مثل يوسف وهبي دور مارك

أنطوان فى مسرح رمسيس فى حين مثلت فاطمة رشدى هذا الدور فى برنتانيا . ويعيب أبو الخير نجيب على يوسف وهبى عدم حفظه دوره فى بادىء الأمر كما أنه - رغم اشادته بتمثيل فاطمة رشدى يرى أنه لا يليق بها أن تمثل أدوار الرجال يقول أبو الخير نجيب مخاطبا فاطمة فى هذا الصدد : « الذى لايوافقك عليه هو تحملك عبء دور هو دور قائد عرف بقوته البدنية وبصوته الجهورى وبخشونته العسكرية ! لست أنكر أنك نجحت فى دور مارك أنطوان كسيدة ولو أعطى هذا الدور لسواك من الممثلات ما بلغن ما بلغت أنت من النجاح . ولكن الطبيعة البشرية محدودة بالقوانين ، فالمرأة لا تستطيع أن تكون رجلا ولا الرجل يستطيع أن يكون امرأة بالتمثيل والتقليد . » وتناول أبو الخير تمثيل عباس فارس دور كاسكا فى برنتانيا ، فيقول إنه « كان أحد المتآمرين على قتل قيصر وإن كان دوره قصيرا يشمل الفصل الأول فقط » وأنه « نجح نجاحا كبيرا جدا فى تمثيل دور كاسكا . » كما يتناول تمثيل سرينا ابراهيم (زوجة بروتس) ورتيبة رشـدى (زوجة قيصر) فيقـول : « تلفت نظر الأستاذ عزيز عيد إلى مخارج ألفاظ رتيبة رشدى فإنها لا تؤديها صحيحة بسبب اعتيادها التمثيل باللغة العامية زمنا طويلا ، فى حين يعبر هذا الناقد عن اعجابه بسرينا ابراهيم فضلا عن أنه يعبر عن اعجابه بترجمة أحمد رامى للمسرحية خصيصا

لفرقة فاطمة رشدى . يقول أبو الخير نجيب إن أحمد رامى « قد عنى عناية خاصة بترجمة هذه الرواية بأسلوب شعرى رائع جدا فيه عذوبة وحياة وحلاوة فن . ولا بدع فرامى مشهور بأسلوبه الرصين البديع .

ويعود محمد على غريب فى مقاله المنشور فى صحيفة الأخبار بتاريخ ٣ مارس ١٩٢٩ (ص ٣) إلى الهجوم على اخراج فرقة فاطمة رشدى لمسرحية « يوليوس قيصر » ، فنراه ينحى باللائمة والتقريع على عزيز عيد لأنه جعل الممثلين يتركون خشبة المسرح ليمثلوا أدوارهم وهم من مقاعد المتفرجين . يقول محمد على غريب فى هذا الشأن : « فالممثلون بدلا من أن تضمهم خشبة المسرح يفسح لهم فى مقاعد المتفرجين أمكنة يتحدثون فيها إلى أنفسهم .. وهى - فى نظرى - طريقة غير تقليدية فى التمثيل تذكرنا بآخر صيحة فى عالم الاخراج المسرحى المعاصر ويعدد هذا الكاتب عيوب هذه الطريقة فى الاخراج فيقول إنها « تدعو الجماهير إلى مضايقة الممثلين فى عملهم بنظرهم إليهم دائما ووقوف البعض فى وجه البعض حتى تستحيل مهمة المشاهد إلى مشقة وصعوبة . وليس بعيدا أن يتناول المشاهدون والممثلون أحاديث فى أثناء اقترابهم منهم . ولا بأس فى أن تطيب النكتة لأحد المشاهدين فيرسلها فى أثر الممثل ليضحك منها اخوانه ولا

يبالى فى هذا السبيل بأى جرم تلبس ولا أية نقيصة قارفها . ثم إن الأكثر من هذا ضررا وسوء تصرف هو اكراه الجمهور على أنه يوزع نظره وسمعه ثم فكره كذلك . فبينما هو ينظر إلى من فوق خشبة المسرح ، إذ هو ينزل إلى سماع من بجواره من الممثلين . وهكذا يستمر حائرا مشدوها لا يدرى كيف يستقبل الرواية ، وفى أية بقعة يقع على مغزاها . وثمة صعوبة أخرى تعترض الممثلين أنفسهم أعنى بها الخوف من نسيان الدور لدى الممثل المحكوم بنزوله إلى الصالة والمطلوب منه الابتعاد حتى ليفارق الملقن وينأى عنه مسافة شاسعة . فماذا يحدث لو خانت الذاكرة هذا الممثل ، ولم يسعفه الملقن طبعا بما يجب أن يقوله ؟ ويعلق محمد على غريب على تمثيل فرقة فاطمة رشدى بقوله إن بعضهم أجاد إلى درجة اقتربت من الكمال « اللهم إلا الأستاذ استفان روستى فى دور قيصر فقد كانت شخصيته المعروفة عائقا عن وضوح العظمة فى شخصية قيصر ومكامن القسوة والنبل .

ونشرت مجلة الرسول مقالا بعنوان « يوليوس قيصر على مسرح برنتانيا » بتاريخ ٨ مارس ١٩٢٩ (ص ١٦) يدافع عن طريقة عزيز عيد فى الاخراج . تقول الرسول فى هـذا الشـأن : « نظر عزيز عيد حوله فوجد خشبة المسرح تضيق عن هذه الرواية وتخنقها فى الصميم فعمد إلى الصالة فوصلها بالمسرح . وبذلك

أصبح بين يديه مكان يليق بتمثيل هذه الرواية الضخمة . ومهما قيل في أن هذه الطريقة قديمة ومعروفة فإنها لا تزال جديدة في مصر وفضلا عن هذا تمتدح الرسول تمثيل أفراد فرقة فاطمة رشدى ويرى أن استفان روستي أجاد تمثيل دور يوليوس قيصر . وفى المقابل الآخر كتب محمود ثروت (بكالوريوس آداب من أمريكا) مقالا فى السياسة الأسبوعية بتاريخ ٢ مارس ١٩٢٩ يمتدح فيه اخراج مسرح رمسيس ليوليوس قيصر يقول ثروت : « إن اخراج رواية يوليوس قيصر على رمسيس يعتبر وثبة فنية جريئة . » ويلفت هذا الكاتب نظرنا إلى أن شكسبير لم يلتزم بالأحداث التاريخية التى استنها أصلا من المؤرخ الاغريقى بلوتارك . ويقول محمود على ثروت (ص ٢٢) : « وليس هناك شك فى أن شكسبير إنما كان يعتمد على حوادث التاريخ فى رواياته ، وكان أكثر اعتمادا على مؤلفات (بلوطرخوس) الكاتب الاغريقى الذى صنف كتـــاب (حياة عظماء اليونان والرومان) . غير أن التباين جاء عظيما والاختلاف ظاهرا بين وصفى (بلوطرخوس) و (شكسبير) لابطال رواية (يوليوس قيصر) . ونحن لا نتعرض هنا للبحث فى ذلك التباين فشكسبير لم يكن مؤرخا وانما كان مترجما يعبر عن شعور الطبيعة البشرية ، ويتناول محمود ثروت التمثيل على مسرح رمسيس فيمتدح تمثيل أحمد علام دور بروتس كما يمتدح حسن

البارودى دور كاسيوس : « الأستاذ قد أجاد كل الاجادة فى تمثيل دور بروتس وما كان أعظمه فى المعسكر حينما أنفرد هو وكاسيوس وبدءا يتعاتبان ، وتزايدت حرارة القول بينهما . وطفق كل منهما يتهم رفيقه ثم بكيا واستعبرا .. كذلك الأستاذ حسن البارودى قد أجاد فى تمثيل دور كاسيوس .» ورغم هذا المديح فإن صاحبه يعترف أننا معشر المصريين لا نزال فى أول مدارج الحياة الفنية : « فنحن أطفال نحبو فى ساحة الفنون ولما نشب عن الطوق على الرغم من أننا أنبل الوارثين لأقدم مدنية عرفها التاريخ . » ويتناول البلاغ الأسبوعى نفس هـــذا الموضوع بتـــاريخ ٢٧ فبراير ١٩٢٩ (ص ٢٤) فيقول إنه رغم أن شكسبير استمد كثيرا من مسرحياته بما تتضمنه من خرافات متواترة من بلوتارك ، فإنه تناولها تناولا جديدا : « أما يوليوس قيصر التى نحن بصددها ، الآن فقد أخذها شكسبير من بلوتارك كما أخذ عنه مكبث وبعض رواياته الاخرى التاريخية . فإذا قارنت بين القصص القديمة التى استقى منها شكسبير معلوماته وبين القصص التى وضعها أدهشك كيف تطورت هذه الحوادث والأشخاص وهى هى لم تتغير بين يديه فإذا هى شيء جديد مختلف حد الاختلاف عن مصادره وأصوله وليس ثمة الا تشابهات الأسماء والحوادث » .

ويتنـاول البلاغ الأســبوعى بتــاريخ ٢٠ فبراير ١٩٢٩ (ص ٢٤) فضلا عن العدد المشار إليه آنفا خوارق الطبيعة التى تنتشر فى أعمال شكسبير المسرحية ومن بينها بوليوس قيصر وهاملت ومكبث ، كما يتناول مشكلة الصراع بين الخير والشر التى هى جوهر المآسى الشكسبيرية . يقول البلاغ الاسبوعى ان مصرع أبطال المآسى الشكسبيرية يقترن دائما أبدا بزلزلة السماء واهتزاز الأرض : « فما من جريمة ترتكب فى احدى فاجعاتها إلا وثارت الطبيعة وزمجرت السماء واشتد رعدها وبرقها وإلا حدثك أفراد الرواية عن الخوارق غير المألوفة التى تقدمتها . » ويشرح لنا البلاغ الأسبوعى خوارق الطبيعة فى بوليوس قيصر والأشباح التى تظهر في هذه المسرحية ، فيقول : « وفي (يوليوس قيصر) يهيىء شكسبير لخناجر المتآمرين جوا عبوسا قمطريرا وأنت تسمع كاسكا يقول لشمشرون (لقد رأيت عبدا يرفع يديه وكانتا تلتهبان التهابا وتتأججان ببريق عشرين شعلة ومع ذلك لم تتأثر بالنار ولم تحترقا بل لم يصيبهما اذى) بل لقد رأى ما هو أفظع من ذلك مما يدخل فى باب الخوارق الشاذة : لقيت أسدا بالسوق فحملق إلىّ ثم مضى ولم يمسنى بأذى ورأيت مائه امرأة محتشدات يحلفن أنهن أبصرن رجالا قد استطارت النيران فى أشخاصهم وارتددن من وهج الحريق مصفرات الوجوه) . وليس هذا كل ما يهيئه شكسبيرلقتل قيصر . لا فإن (كاليبورنيا) . تحدثنا عن لبُوة وضعت أشبالا فى

الطريق وقبور تفتحت ولفظت رفاتها وبين هذا وذاك عزيف ألحان ودويها في ثنايا الطريق . وإذا قاربنا ختام الرواية وقبيل موت كاسياس يتحدث هذا عن الغربان والحدأة التى تطوف من حولهم وتعلو فوق أعلامهم حتى أصبح (الجيش من تحتها على شر حال كأنما قد حان حينه وأوشكت أن تفيض روحه) . وما نريد أن نطيل في هذه النقطة من البحث بأكثر من هذا . أما عن القتيل وشبحه فثمة قيصر وظهوره لبروتس . ويحلل البلاغ الأسبوعى الصادر فى ٢٧ فبراير ١٩٢٩ تحليلا مستفيضا مسهباً مرثية أنتونى لقيصر التى استطاع بها أن يحول حب الدهماء لبروتس وثقتهم فيه إلى مقت مشبوب . ويتناول البـــلاغ الأســبوعى بتاريخ ٦ مارس ١٩٢٩ (ص ٢٤) شخصية يوليوس قيصر فيقول : « كان قيصر ككل عظيم تحوطه مظاهر الخضوع والعبودية - يكره الملق والرياء ظاهريا ، ولكنه يرتاح إليهما فى سريرته فكان سريع الانخداع يلقى أذنا مصغية لمن يحسن صوغ الألفاظ فى مسمعه وما أصدق ديسـياس إذ يقـول : (إن قيصر مولع بمخاطبتك إياه فى سهولة انخداع الناس وغرورهم بزخرف القول حتى ليسهل عليك خداعه بهذه الحيلة إذ تشغله بمثل هذه الأحاديث عن أن يأخذ منك الحذر فتبدو لك مقاتلته وتصيب منك الغرة فتخدعه . ويستطرد البلاغ بقوله إن أصدق دليل على هذا أن ديسياس استطاع عن طريق الملق أن يقود قيصر إلى مجلس الشيوخ كالطفل الصغير أو كالحمل الوديع

بالرغم من أن كالبورينا كادت أن تمنعه من الخروج من البيت أضف إلى هذا أن فيه عيبا آخر غير حب الملق يتجلى فى إيمانه إلى حد ما بالخرافات والخزعبلات ونبوءات العرافين . فهو قبل خروجه متوجها إلى مجلس الشيوخ يرسل من يسأل الكهنة هل يخرج أم يظل فى بيته . فيشير عليه الكهنة بملازمة البيت . ولكن أنفته وكبرياءه تمنعانه من الاستجابة لنصح الكهنة والعرافين . ويرى كاتب البلاغ أن يوليوس قيصر كان يخفى عن صديقه أنتونى أن نفسه كانت مودعة بين الخوف والكبرياء . فالخوف يجعله يتمنى لو أنه استمع إلى نصيحة زوجته كالبورينا . والكبرياء يدفعه إلى معالجة خوفه وإخفاءه . فضلا عن عدم استجابته لمتيالاس وصلته معه حين تقدم إليه برجاء العفـو عن أخيه الذى شق راية العصيان على قيصر . وليس أدل على تأله قيصر من قوله « إن أديم السماء هو شئ مما لا يعد من الجذوات وكلها من نار مؤججة وكلها مؤتلق فى مشرق . ولكن الثابت من بينها كوكب واحد . وهكذا الدنيا مملوءة رجالات من دم ولحم وحس . ولكن لا أعرف من بينهم جميعا سوى فرد واحد قد عز شرفا وتعال ورفعة وتأبى حصانة ومنعة واستقر مكانه لا ينمى ولا يزعزع ، رزينا لا يحرك . وذلك الفرد الآخر هو أنا بالذات ..

٢ - كريولانوس

هناك من الدلائل ما يثبت أن الاهتمام بتمثيل هذه المسرحيــة اقتصر على هــواة التمثيل من طلبــة المدارس ، فمجلة « الستار » تفيد بتاريخ ٢٨ أبريل ١٩٢٨ (ص ١١) أن فرقة المدرسة التوفيقية مثلت مسرحية كريولانوس على مسرح حديقة الأزبكية ، ويتضح لنا من هذه المجلة أن هذه المسرحية كانت مقررة فى ذلك العام على طلبة السنة الرابعة بالمدارس الثانوية . ومعنى هذا أن الحفلة أحياها الطلبة الذين يهوون التمثيل من أجل نفع زملائهم فى استذكار دروسهم استعدادا لامتحانات آخر العام . ويبدو أن وزير المعارف العمومية حينذاك وعد فرقة التمثيل بالسماح لها بتقديم هذه المسرحية فى دار الأوبرا الخديوية تشجيعا لها ومكافأة على نجاحها فى تمثيل « تاجر البندقية » فى العام الماضى . ولكن الظــروف حالت دون أن يبر بوعـده تقـول مجـلة « الستار » فى هذا الشأن : « وعد صاحب المعالي وزير المعارف بالتصريح للمدرسة التوفيقية تمثيل روايتها على مسرح الأوبرا تشجيعا لها لإخراجها رواية تاجر البندقية السنة الماضية بنجاح

كبير ، ولما تستلزمه كريولانوس من مسرح كبير ومناظر مخصوصة وملابس فخمة ولكن فوجئت الفرقة قبل موعد الحفلة بعدة أيام برفض مدير الأوبرا الإيطالي التصريح لهم بالتمثيل فيها ، فاضطرت إلى استئجار مسرح الحديقة كما اضطرت لحذف بعض المناظر لتعذر وجودها في غير الأوبرا . فهل شيدت الأوبرا ليتمتع بها جون وجاك وخريستو دون المصريين . أم لنا الغرم ولهم الغنم ؟ ويبدو أن النظام لم يكن يسود سائر الحفلات التمثيلية التي أقامها الطلبة . فمجلة الستار تذكر أن الحفلة التي أقيمت بتاريخ ١٠ أبريل ١٩٢٨ كانت منظمة في حين تذكر مجلة الفنون بتاريخ ١٥ أبريل ١٩٢٨ (ص ١١) أن الحفلة المقامة بتاريخ ٤ أبريل ١٩٢٨ استشرت فيها الضوضاء والفوضى : « إن جمهور الطلبة الذين وضعت الرواية لأجلهم لم يستطيعوا أن يشاهدوا التمثيل في سكون مما تحتاجه الرواية فاضطررت إدارة الفرقة أن تشطب بعض المناظر ... » ويتنافى هذا تنافيا كاملا مع ما أوردته مجلة الستار في وصف النظام الذي ساد جو الحفلة التي أقيمت بعد ذلك بنحو أسبوع : « النظام : كنا نظن أننا سنحضر حفلة تغلب فيها هرجلة الطلبة وسوء نظامهم على التمثيل ؟ وما كان أشد دهشتنا عندما وجدنا لجنة استقبال منظمة من المدرسين والطلبة تقابل المدعوين ببشاشة وتدلهم على أماكنهم وعلى رأسها صاحب العزة عبد الحميد

عجاتى بك ناظر المدرسة ومحمود بك يوسف وكيلها والشاب النشيط حسين أفندى الزيات المدرس بالمدرسة والذى يرجع إليه فضل استتباب النظام . « وحضر الحفل لفيف من الوزراء تقول مجلة الستار : « بين الفصول خرج الأستاذ زكى عكاشة ليلقى قصيدة ترحيب بالوزراء فاستعادوها ثانيا لشدة ما صادفته من استحسان وإعجاب » .

يقول كاتب الستار إن رواية كريولانوس ترمى إلى « بيان سلطة العامة فى عصر الرومان كما ترمى إلى بيان ضرر الكبرياء والغرور على صاحبه » . وقد أخرج المسرحية ومثل دور كريولانوس فيها طالب اسمه الغزاوى كتبت عنه مجلة الستار تقول : « أما ممثل دور كريولانوس البطل الرومانى الكبير فقد مثله طالب لا يتجاوز طوله المتر . ولكم كان منظره مضحكا بين الدروع والسيوف المعروضة على صدره ولم يكن له عمل إلا تنظيفها من حين لحين بطرف الرداء . ولا أدرى كيف نجح الجيش المسكين تحت قيادة هذا البطل الضرغام والقائد الهمام الذى لولا جريه على المسرح وزمجرته والسيف بيده لقلت إنهم أظهروه للزينة وتسلية المتفرجين . أما إلقاؤه فأقسم إنى لم أفهم منه شيئا ! إنما والحق يقال أجاد تمثيل الغرور والوقاحة » . وتستطرد الستار فى وصف التمثيل بقولها : « قام بتمثيل الدور الأول (زعيم العامة) محمد أفندى

جابر وقد أتقنه إلى حد كبير خصوصا فى موقف إثارة العامة ضد كريولانوس . ويعجبنى فى هذا الطالب إلقاؤه ، لولا أنه كانت تظهر عليه فى بعض الأحيان إمارات البلاهة و (العباطة) مما لا يتفق ودس الدسائس وكيد المكائد - كذلك أكثر من وضع (البودرة) وهو أسمر الوجه فكان شكله مضحكا كذلك نجح ممثل دور الشيخ منياس وأجاد تمثيل الشيخوخة لولا أنه كان كثير الخطأ فى اللغة العربية مما لانتسامح فيه مع ممثلين ، فضلا عن طلبته » . واشترك فى تمثيل المسرحية نجيب أفندى فهمى وحبشى أفندى سليمان . ويبدو أن الفرقة استعانت بممثلتين محترفتين هما السيدتان صالحة وجراسيا قاصين . ونستدل على هـذا ممـا ذكرته مجلة الفنون بقولها : « نجحت كذلك السيدتان صالحة وجراسيا قاصين . وليس هذا النجاح بغريب فصالحة ممثلة قوية معروفة لها أدوار كثيرة مشهورة نجحت فيها نجاحا باهرا على المسرح أيام أن كانت تعمل فى المسارح الكبيرة . والسيدة جراسيا كذلك ممثلة معروفة ومطربة حسنة الصوت لها فى الفن المسرحى آثار قديمة .

هذا الكتاب

لعل هذا الكتاب الأول من نوعه فى المكتبة العربية رغم أنه يستمد مادته من بطون الصحف والمجلات المنشورة باللغة العربية فى مصر ، ويتناول الجزء الأول من هذا الكتاب احتفال المصريين العظيم بأدب شكسبير فى الوقت الذى كانوا فيه لا يخفون عداوتهم للاستعمار البريطانى ، الأمر الذى يدل على حس حضارى رفيع يميز بين السياسة والثقافة .

ومن الظواهر التى تلفت النظر أن الشعوب بدون استثناء تفهم شكسبير فى بعض الأحيان على النحو الذى تريده . فالشعب الانجليزى نفسه قام بتغيير نهاية «الملك لير» القاتمة إلى نهاية سعيدة . وهكذا فعل الشعب المصرى مع قص شكسبيرى آخر هو شهداء الغرام فقد حولته فرقة سلامة حجازى من مأساة إلى ملهاة.

والذى تتبع الذوق المصرى يجد أن بعض مسرحيات شكسبير راقت له أكثر من غيرها مثل « روميو وجوليت » و« هاملت » و« عطيل » من التراجيديات و« ترويض النمرة » من الكوميديات .

★ فهـــرس ★

★ تمهيـد ٥

★ الفصل الأول

مسرحيات تراجيدية

١ - روميو وچوليت ١٢٤

٢ - هـــاملت ١٥٢

٣ - عطيـــل ١٧٠

٤ - مكبـــث ١٨٨

٥ - الملك ليـــر ١٩٦

★ الفصل الثانى

مسرحيات كوميدية ورومانسية

١ - تاجر البندقية ١٩٨

٢ - ترويض الشرسة ٢٠٠

٣ - العاصفة ٢٠٧

٤ - كما تشاء ٢١١

★ الفصل الثالث

مسرحيات تاريخية

١ - يوليوس قيصر ٢١٣

٢ - كريولانوس ٢٢٨

رقم الايداع : ٧١٧٩ / ١٩٩٢

I . S . B . N

977 - 07 - 0796 - 3


المنظف الصناعي
نيون ٢٠٠٠
ذو الرغوة الوفيرة
والرائحة الذكية
نيون
٢٠٠٠
إنتاج
شركة الاسكندرية للزيوت والصابون